



UNIVERSITÀ DI PISA

Dipartimento
di
Filologia, Letteratura e Linguistica

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
LINGUE E LETTERATURE MODERNE EUROAMERICANE

TESI DI LAUREA

***Los encantos de Medea: Francisco de Rojas Zorrilla fra
tradizione e innovazione***

Candidata:
Laura Biagioni

Relatore:
Prof.ssa Selena Simonatti

ANNO ACCADEMICO 2014/2015

INDICE

INTRODUZIONE	p. I
--------------	------

CAPITOLO 1 – *EL SIGLO DE ORO*

1.1. Il teatro del <i>Siglo de Oro</i>	p. 1
1.1.1. Il <i>corral</i>	p. 3
1.1.2. Il teatro della corte	p. 5
1.1.3. Le celebrazioni religiose	p. 7
1.2. La <i>comedia nueva</i>	p. 8
1.3. Francisco de Rojas Zorrilla	p. 12

CAPITOLO 2 – IL MITO DI MEDEA

2.1. Il mito di Medea: i modelli classici	p. 20
2.1.1. Argomento	p. 20
2.1.2. La <i>Medea</i> di Euripide	p. 22
2.1.3. Medea in Apollonio Rodio	p. 26
2.1.4. Medea in Ovidio	p. 27
2.1.5. La <i>Medea</i> di Seneca	p. 30
2.2. Diffusione dei classici in Spagna	p. 35
2.2.1. Il caso di Seneca	p. 38
2.2.2. Medea nel <i>Siglo de Oro</i>	p. 41

CAPITOLO 3 – *LOS ENCANTOS DE MEDEA* E IL CONFRONTO CON I CLASSICI

3.1. Argomento	p. 44
3.2. Personaggi	p. 45

3.2.1.	Medea	p. 45
3.2.2.	Giasone	p. 48
3.2.3.	I figli	p. 51
3.2.4.	Esone e Creusa	p. 52
3.2.5.	La regina e Alfredo	p. 53
3.2.6.	Mosquete	p. 54
3.3.	Spazi dell'azione	p. 61
3.4.	Struttura narrativa	p. 64
3.5.	Nuclei tematici comuni	p. 69
3.5.1.	L'antefatto	p. 69
3.5.2.	Nozze giuste vs. nozze sbagliate	p. 74
3.5.3.	Il ripudio	p. 80
3.5.4.	Il monologo decisionale	p. 84
3.5.5.	La vendetta di Medea	p. 92
3.5.6.	La magia	p. 102
3.6.	Innovazioni tematiche	p. 123
3.6.1.	Esilio vs. decreto di morte	p. 123
3.6.2.	Azioni secondarie	p. 126

CAPITOLO 4 – COMMENTO A *LOS ENCANTOS DE MEDEA*

4.1.	Tradizione e innovazione	p. 131
4.2.	Tragico e comico	p. 134

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA	p. 138
-----------------------	--------

BIBLIOGRAFIA CRITICA	p. 139
----------------------	--------

INTRODUZIONE

Nel *Siglo de Oro* il teatro viene concepito come forma di spettacolo per soddisfare le esigenze del pubblico. Diventa un luogo di intrattenimento, dove la massa si riunisce per divertirsi, ma anche per apprendere un insegnamento. Infatti, il teatro del XVII secolo diffonde le idee e i valori dell'epoca. Per meglio comunicare con il pubblico, il teatro si rivoluziona sia dal punto di vista strutturale, con la nascita del *corral*, sia dal punto di vista del linguaggio, con l'avvento della *comedia nueva*. In questo contesto si inserisce Francisco de Rojas Zorrilla, drammaturgo contemporaneo di Calderón de la Barca, che risente dell'influsso della riforma teatrale apportata da Lope de Vega. La produzione teatrale di Rojas ricopre un vasto campo, infatti, scrive *autos sacramentales*, commedie e tragedie, recuperando anche tematiche della storia classica o mitologica. Ne è un esempio *Los encantos de Medea*, opera in cui recupera il mito di Medea.

Fra i numerosi miti, quello di Medea ha attratto drammaturghi, narratori, poeti, pittori, scultori, filosofi, musicisti e registi di tutte le epoche. Il grande interesse è legato sia alla storia del mito che al personaggio stesso. Medea, donna, barbara e maga, è dotata di una ricchezza psicologica straordinaria e ha portato a creare numerose versioni del mito, che acquista ogni volta caratteristiche nuove ed originali, assecondando le volontà degli autori e rispecchiando il periodo storico al quale appartengono.

Fra gli autori classici, Euripide non è stato il primo a scrivere una *Medea*, ma la sua tragedia diventa il punto di partenza per numerose versioni successive: l'autore rende centrale l'infanticidio, che la donna compie dopo un forte conflitto interiore. L'esposizione completa dell'antefatto è presente nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio. Ovidio riprende più volte le vicende della principessa colchica: perduta è una tragedia a lei intitolata, dunque, rimane un ritratto completo di Medea nelle *Metamorfosi* e nelle *Heroides*. Infine, Seneca ripropone il tema centrale della tragedia di Euripide, facendo di Medea l'esempio degli effetti devastanti cui porta

l'ira.

Il teatro europeo, in un primo momento, conosce il personaggio di Medea attraverso la versione di Seneca e ai testi di Ovidio, conosciuti grazie alle traduzioni effettuate dagli umanisti. Solo in un secondo momento si diffonde anche la tragedia di Euripide. In Spagna, la cultura antica non si diffonde con continuità: interrotta nel Medioevo, sarà rivalutata nel Rinascimento.

Al personaggio di Medea ricorrono già autori rinascimentali, con brevi allusioni. Nel *Siglo de Oro*, invece, il personaggio viene ripreso e diventa protagonista di opere di tre grandi autori: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Francisco de Rojas Zorrilla. Quest'ultimo ripropone il mito nella tragedia *Los encantos de Medea*, recuperando il momento dell'infanticidio. L'autore risente dell'influsso dei classici – Seneca, Ovidio ed Euripide – ma, al tempo stesso, inserisce elementi nuovi. Le innovazioni e variazioni costituiscono il preminente elemento di attesa e di *suspense* per il pubblico che, pur conoscendo nei tratti essenziali la vicenda mitica, non può prevedere quale forma il poeta decide di dare all'intreccio, né lo sviluppo dell'azione.

Rojas Zorrilla, influenzato dal teatro contemporaneo, recupera il mito e lo adatta ai tempi moderni, servendosi del personaggio di Medea, donna e maga, realizzando una *comedia de tramoya* dove sono gli aspetti visivi e la spettacolarità a dominare: l'obiettivo primario del teatro del *Siglo de Oro* è quello di soddisfare le esigenze del pubblico e Rojas lo accontenta.

CAPITOLO 1

EL SIGLO DE ORO

1.1. Il teatro del *Siglo de Oro*

Il teatro spagnolo del XVII secolo riproduce le norme sociali e i valori dell'epoca, per questo viene definito «teatro nazionale»¹, perché rappresenta una nazione:

El teatro español del Siglo de Oro es como un espejo de la España de su tiempo [...] De este teatro, se puede sacar una interpretación de esta época: exalta el catolicismo, estima a las tres castas por igual, destaca la devoción y lo popular. Canciones, danzas, costumbres de su tiempo, hasta incluso descripciones de la vida diaria están presentes en el escenario².

La cosa sorprendente del teatro spagnolo del *Siglo de Oro* è la capacità di trasporre sulla scena tutto ciò che costituisce il mondo in cui si vive³. Il teatro, dunque, s'identifica con la vita stessa, diventando lo specchio della Spagna del tempo. Attraverso le varie opere del XVII secolo, infatti, è possibile ricostruire la storia e la cultura dell'epoca. Le *comedias* trattano gli argomenti più svariati: la fede nella religione, la fede nella patria e nel re, il sentimento cavalleresco, la forma ideale di rappresentare l'amore. La varietà rappresenta uno degli aspetti caratteristici di questo teatro, infatti, tutto - aneddoti, canzoni, miti - può essere trasformato in un'opera teatrale.

È sorprendente l'esito popolare che il teatro ottiene, riuscendo a riunire, nel luogo della rappresentazione, tutti gli strati sociali del tempo: l'eterogeneità sociale si contrasta con l'omogeneità ideologica e culturale che tutti gli strati del pubblico condividono. Maravall ritiene che il carattere nazionale che il teatro assume consiste nella capacità di influenzare la moltitudine⁴. Il teatro diventa una sorta di strumento

¹ J. M. Díez Borque (a cura di), *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1982, p. 643.

² Ivi, p. 648.

³ Ivi, p. 647.

⁴ J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminario y Ediciones, 1972,

politico e sociale, dove la messa in scena rappresenta una sorta di campagna di propaganda.

Dovendo rivolgersi alla massa, non è un teatro essenzialmente colto, infatti rifugge da trasposizioni auliche o classicheggianti che farebbero da ostacolo a quel continuo dialogo con il pubblico. Viene concepito, piuttosto, come un teatro popolare, improntato a forme di realismo più che ad astrazioni: a differenza del teatro italiano e francese, che si rivolge a gente più colta capace di comprendere il profilo psicologico dei personaggi, quello spagnolo si dirige alla massa con l'intento di attrarla e sorprenderla:

El teatro nacional español del Siglo de Oro era un espectáculo de amplitud y profundidad como sólo se había conseguido en la tragedia de la Grecia clásica. La comedia debía satisfacer a todos pero no se le exigía en cambio la elevación y purificación moral de los griegos, sino, ante todo, emoción y entretenimiento⁵.

Il teatro offre lo spazio adatto per provocare negli spettatori sentimenti di meraviglia o spavento. Per meglio comunicare con il pubblico, infatti, il teatro, nel XVII secolo, viene concepito come una forma di spettacolo dove ci si diverte e al tempo stesso si apprende un insegnamento. Le opere teatrali, quindi, vengono scritte con lo scopo di essere rappresentate, dando così una maggiore importanza, in un primo momento, allo spettacolo piuttosto che al loro valore letterario. Lo dimostra anche il fatto che le opere si stampano dopo che sono state rappresentate e che il guadagno dell'autore dipende dalla vendita dei testi alle compagnie di attori e non dalla loro stampa⁶. Maggiore è il successo di una rappresentazione, maggiore è il guadagno. L'intento delle produzioni teatrali è quello di soddisfare le esigenze del pubblico, che in questo contesto svolge un ruolo fondamentale, cercando di adattarsi alle sue richieste e creando continuamente opere nuove. Per mantenere un buon rapporto con il pubblico, l'autore ha un limitato raggio d'azione per la novità, mentre

pp. 22-38.

⁵ J. M. Díez Borque, op. cit., p. 644.

⁶ Le opere teatrali vengono vendute al capocomico (*autor*) dallo scrittore, che perde in questo modo ogni diritto di proprietà sopra di essa. Il capocomico, una volta comprato il testo, è libero di arrangiarlo, manipolarlo e adattarlo alle proprie necessità.

è obbligato a rispondere alle sue aspettative se pretende avere successo.

Quindi, per uniformarsi a questo modo di concepire il teatro come forma di spettacolo, il teatro stesso nel *Siglo de Oro* si rivoluziona sia dal punto di vista strutturale, con la nascita dei *corrales*, sia dal punto di vista del linguaggio, con l'avvento della *comedia nueva*.

Per quanto riguarda la struttura del teatro, tre sono gli ambiti scenici: il teatro di *corral*, il teatro della corte e la celebrazione del Corpus Domini, ai quali corrispondono rispettivamente tre modalità, e cioè le *comedias de corral*, le *comedias cortesanas* e gli *autos sacramentales*⁷.

1.1.1. Il *corral*

Nel 1565 nasce a Madrid la *Cofradía de la Pasión*, una organizzazione benefica a cui viene concesso dal *Consejo* di Castiglia il privilegio di poter disporre di un luogo pubblico dove organizzare spettacoli a pagamento per sovvenzionare i propri ospedali⁸. Le confraternite affittano così i loro *patios* e *corrales*, ossia chiostri e cortili, e, per garantirsi dei profitti, affidano l'organizzazione degli spettacoli a compagnie teatrali. Il finanziamento di queste opere di beneficenza, dunque, è possibile solo con la professionalizzazione dell'attore e l'organizzazione di teatri stabili. Il primo teatro permanente di cui si ha notizia è stato inaugurato nel 1568 dalla *Cofradía de la Pasión* con una rappresentazione all'interno del cortile dell'ospedale.

Per quanto riguarda la professionalizzazione degli attori, già Lope de Rueda aveva apportato dei cambiamenti, influenzato dalle compagnie italiane della commedia dell'arte, fra le quali importante era quella itinerante di Alberto Nasselli Ganassa. Il termine “arte” significa “professione”, dunque, quello del teatrante era visto come un vero e proprio mestiere. Questa nuova modalità prevedeva delle rappresentazioni all'aperto che trattavano gli argomenti più svariati con personaggi fissi che utilizzavano maschere e travestimenti colorati. Inoltre, aveva assunto molta

⁷ I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 61-140.

⁸ Ivi, pp. 64-84.

importanza la destrezza verbale e mimica degli attori, che, piano piano, si sono specializzati.

Gli attori del XVII secolo possiedono varie abilità, non solo sono capaci di recitare, ma sanno anche ballare e cantare. La figura più importante è l'*autor*, seguito dagli attori primari, poi gli attori secondari e, infine, gli aiutanti. L'*autor*, nominato dal *Consejo*, svolge ruoli importanti per l'organizzazione della compagnia teatrale: contatta gli attori, compra le opere dagli scrittori, le studia per poter meglio decidere come metterle in scena, si occupa delle finanze.

Gli ospedali amministrano e monopolizzano l'attività teatrale fino a che, nel 1615, non essendoci fondi sufficienti per mantenere tutti quegli ospedali, il teatro viene affidato al municipio.

La nascita dei primi teatri provvisti di strutture fisse a cui si accede a pagamento, rappresenta una svolta decisiva nello sviluppo del teatro spagnolo. Infatti, con la creazione del teatro stabile abbiamo due novità importanti: il palcoscenico si alza, permettendo al pubblico di concentrare lo sguardo sugli attori; e il perimetro si chiude, cosa che facilita il controllo del pagamento e l'organizzazione dello spettacolo.

Il palcoscenico è ancora un semplice palco, il *tablado*, con due o più porte nel fondo che permettono l'entrata e l'uscita dei personaggi. Ai lati del palco ci sono delle tende scorrevoli; ancora non esiste un vero e proprio sipario. Si utilizzano rudimentali macchinari di scena: la *tramoya*, una sorta di piramide rovesciata che con corde può girare e mostrare diverse facce al pubblico, permettendo l'apparizione e sparizione orizzontale dei personaggi; l'*escotillón*, una botola attraverso la quale i personaggi possono scaturire o scomparire sotto il palco⁹.

Il sistema di pagamento è un procedimento complicato e per questo c'è un addetto che controlla che tutto proceda nel modo giusto: ad esempio, chi si siede sulle panche deve pagare una parte alla compagnia degli attori, una parte all'appaltatore del *corral* e, infine, deve pagare una somma in più per il diritto di sedersi. I membri del pubblico si dispongono intorno alla struttura a seconda della propria condizione socioeconomica: i meno abbienti stanno in piedi nel centro; su

⁹ M. G. Profeti, «Introduzione», in M. G. Profeti (a cura di), *Il teatro dei secoli d'oro, vol. 1: Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes Saavedra*, Milano, Bompiani, 2014, p. X.

panche o gradinate collocate ai lati del cortile si siede la borghesia; per le donne sono riservati degli spazi separati, in alto di fronte al palcoscenico; infine, ci sono gli *aposeños*, una sorta di palchi addossati alle pareti delle case laterali, posti costosi riservati ai nobili. Dunque, il *corral* diventa il luogo dove si riunisce tutta la popolazione senza che le classi sociali si mescolino fra loro: la differenza del prezzo d'ingresso e la diversa disposizione dei posti, infatti, impediscono che persone appartenenti ai vari livelli sociali entrino in contatto.

1.1.2. Il teatro della corte

Se nei *corrales* alla fine del XVI secolo aumenta notevolmente l'attività teatrale grazie alla diffusione di attori professionisti, il teatro cortigiano mostra uno sviluppo limitato, ma non per questo meno importante. Le rappresentazioni cortigiane, già ricche e sfarzose, soprattutto quelle mitologico-pastorali e cavalleresche, raggiungono l'auge proprio verso la seconda metà del XVII secolo. Molti mezzi e meccanismi scenici di origine medievale, infatti, vengono migliorati secondo il gusto cortigiano e vincolati, in un primo momento, alla produzione teatrale italiana.

Agli inizi di questo secolo, la corte sviluppa un modello di teatro che unisce alcuni aspetti del *corral* con l'influenza del modello italiano, soprattutto con la salita al trono di Filippo IV, nel 1621, che promuove varie modifiche al teatro della corte¹⁰.

Come luoghi usati per le rappresentazioni importanti sono le stanze dell'Alcázar, residenza ufficiale del monarca, le abitazioni private dei re e i grandi saloni dove si celebrano le feste. I primi scenari stabili assomigliano a quelli dei *corrales*, anche se, nelle feste cortigiane, si dà molta importanza ai dettagli spettacolari, che devono svolgere una funzione cerimoniale, di esaltazione del re. Con l'arrivo dei primi ingegneri e scenografi italiani aumenta il divario fra *corral* e corte.

Nel 1622 arriva dal regno di Napoli Giulio Cesare Fontana, chiamato presso la corte spagnola per occuparsi dei giardini del re. Ad Aranjuez, presso il palazzo estivo del re, costruisce un teatro di legno e, con l'aiuto di molti artigiani, vengono creati

¹⁰ I. Arellano, op. cit. pp. 84-92.

macchinari capaci di realizzare effetti speciali. In questo teatro viene rappresentato *El vellocino de oro* di Lope de Vega, commedia che aveva già rappresentato nei *corrales*, in una versione più modesta.

Fontana apporta due importanti innovazioni: la trasformazione dello scenario e l'illuminazione artificiale. Da questo momento l'evoluzione del teatro cortigiano prende una direzione diversa da quello dei *corrales*: in questi ultimi, in assenza di illuminazione artificiale, le rappresentazioni dovevano essere fatte in un momento preciso della giornata, nel primo pomeriggio; il teatro della corte, invece, essendo un edificio chiuso, ha la possibilità di illuminazione e uno sviluppo scenografico portentoso.

Nel 1626 arriva a Madrid il fiorentino Cosimo Lotti e si avvia la costruzione del palazzo del Buen Retiro, nuova sede della corte, inaugurato nel 1633. All'interno del palazzo viene costruito il teatro reale, al quale viene dato il nome classico di Coliseo, che viene aperto al pubblico nel 1640. Da questo momento lo spettacolo teatrale diventa parte integrante dell'intrattenimento cortigiano, soprattutto in occasione di festività.

Con Lotti, per la prima volta, si dà forma a un teatro smontabile, con sipario, luci artificiali e scene in prospettiva. Debitrice delle "invenzioni" italiane, la scenografia barocca spagnola non conosce limiti al suo illusionismo prospettico. Infatti, è proprio la scenografia a definire teatralmente le opere cortigiane, come descrive Baccio del Bianco, ingegnere fiorentino che succede a Lotti, in una lettera indirizzata al duca di Toscana, nel 1655:

De las comedias unas son simples, otras con tramoya. Las simple son aquellas sin otra perspectiva o tablado, con un simple parapeto, saliendo los recitantes representan la comedia. En éstas es necesario que el oyente tenga más juicio e imaginación que en las otras, pues ahora se ha de suponer que hay un bosque, ahora un mar, ahora un cielo, etc [...] El otro género de comedias son con la escena pintada, mutaciones, tramoyas y con luces, al uso de las más nobles y reales¹¹.

¹¹ A. Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», in A. G. Egido Martínez (a cura di), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 33-60.

Baccio del Bianco commenta i due tipi di rappresentazione che hanno luogo nella Spagna del XVII secolo. Sono le scene, le luci, le *tramoyas* a essere i veri protagonisti dello spettacolo. La fusione dell'aspetto visuale con quello sonoro, musicale e poetico diventerà una caratteristica del teatro barocco e troverà la sua maggiore realizzazione con Calderón de la Barca.

1.1.3. Le celebrazioni religiose

Il giorno del Corpus Domini si organizzano nelle città feste che culminano nella rappresentazione di un *auto sacramental*¹². Gli *autos*, rappresentati in un primo momento in uno spazio chiuso o nell'atrio di una chiesa, a partire dal XVII secolo, vengono celebrati lungo le strade o nelle piazze pubbliche, su piattaforme mobili, i *carros*, che contengono complesse architetture sceniche, con *tramoyas* e decorazioni simboliche. La processione inizia al mattino, con ballerini e *carros* che sfilano per le strade della città e, una volta giunti nella piazza prestabilita, si fermano, permettendo di dare inizio alla rappresentazione dell'*auto*, che si svolge nel pomeriggio. Alla processione si assiste dai balconi, che vengono affittati, e lungo le strade. La prima rappresentazione ha luogo davanti alle autorità civili ed ecclesiastiche, e anche davanti al re. Solo dopo che sono stati rappresentati nelle grandi città, le compagnie possono spostarsi in campagna, riducendo lo sfarzo dello spettacolo.

Una caratteristica essenziale dell'*auto sacramental* è l'esaltazione del sacramento dell'Eucarestia, quindi il dramma affronta sempre l'argomento della storia della salvezza, sebbene questo tema non occupi tutto il testo. Importante è l'utilizzo dell'allegoria con funzione didattica: in questo caso è adatta all'indottrinamento religioso e a esprimere verità incomprensibili che non è possibile formulare con il linguaggio umano. L'allegoria permette anche di riprendere argomenti pagani, come la tradizione mitologica, e attribuire a essi significati cristiani. L'*auto* presenta diversi livelli di complessità: ci sono citazioni bibliche, filosofiche, storiche, allusioni difficili per il pubblico meno dotto, ma tutto questo non ostacola la comprensione

¹² I. Arellano, op. cit., pp. 97-99.

generale. Infatti, si ricorre ad espressioni simboliche conosciute e a tutti i mezzi drammatici necessari per assicurarsi la comunicazione con il pubblico e l'efficacia didattica dell'*auto*. Ad esempio, un elemento comune al mondo della commedia è la comicità, che cattura l'attenzione, ma viene generalmente utilizzata nei pezzi che accompagnano l'*auto*, come gli intermezzi, lasciando la parte centrale dedicata all'esposizione seria. Anche la musica è una componente essenziale dell'*auto* ed ha un valore simbolico perché esprime l'armonia dell'universo. Importante e comprensibile a tutti è l'aspetto visuale: grazie alle sovvenzioni delle autorità, che permettono di disporre di mezzi e di effetti sorprendenti, gli *autos* si avvicinano al teatro cortigiano, ma con una funzione diversa: l'estetica non serve a celebrare il re, ma serve alla dottrina. Il teatro e la liturgia si uniscono in simbiosi.

1.2. La *comedia nueva*

L'istituzione del teatro pubblico corre di pari passo alla sperimentazione di una formula letteraria che Lope de Vega consacrerà definitivamente.

La *comedia nueva* è la forma teatrale che Lope propone per differenziarsi dal teatro classico¹³. In *Arte nuevo de hacer comedias*, pubblicato per la prima volta nell'edizione di *Rimas* del 1609, cerca di spiegare la sua concezione di opera teatrale e di difendersi da chi lo critica perché si allontana troppo dai modelli classici. Sente l'esigenza di superare le norme classiche e proporre alcune nuove, che risultino adeguate al teatro del momento e che soddisfino le esigenze del pubblico. Lope, infatti, definisce come obiettivo primario il piacere estetico dello spettatore, non l'arte. L'opera teatrale viene così concepita come un interscambio continuo fra autore e pubblico e il teatro si trasforma in uno spettacolo che deve divertire, meravigliare e al tempo stesso comunicare un ideale:

Y escribo per el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron

¹³ Ivi, pp. 120-129.

porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto¹⁴.
(Lope, *Arte nuevo*, 45-48)

Continua affermando la necessità della mescolanza degli stili:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasifae,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho.
(Lope, *Arte nuevo*, 174-178)

L'innovazione principale è la nascita di una nuova tipologia teatrale, la tragicommedia, che mescola insieme elementi tragici e comici. Il fatto che nelle opere drammatiche sia sempre presente l'elemento comico non significa che non esistano tragedie, solo che invece di essere tragedie secondo lo stile classico, dove il tragico era destinato alle tragedie e il comico alle commedie, seguono lo stile spagnolo. Non è un genere puro ma misto, si parla proprio di *mixtura*, dove le due parti perdono la loro forma e ne nasce una terza, definita come «el fabuloso hermafrodito della comedia spagnola»¹⁵.

Il teatro classico propone di rispettare le tre unità, di tempo, luogo e azione. Lope supera questa regola per cercare una maggiore verosimiglianza, rompendo le unità di tempo e luogo. La *comedia nueva* può svolgersi in più giornate e in diversi luoghi che saranno indicati dalle didascalie o dai personaggi attraverso i dialoghi. L'unica regola che accetta è l'unità di azione, anche se, a volte, la infrange, creando azioni secondarie e storie parallele.

Lope rifiuta la suddivisione in cinque atti delle opere classiche e propone la divisione dell'opera in tre atti o giornate: nella prima si propone il caso, nella seconda si complicano gli avvenimenti, nella terza si risolvono.

¹⁴ Si fa riferimento a L. de Vega, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori editore, 1999.

¹⁵ M. Viste, «El teatro del siglo XVII», in J. M. Díez Borque (a cura di), *Historia del teatro en España. (Tomo I) Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1983, p. 494.

L'opera teatrale deve essere scritta in versi e si devono usare diversi tipi di strofe a seconda delle situazioni (polimetria):

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremlo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.
(Lope, *Arte nuevo*, 305-312)

Lunga è la riflessione dedicata alla definizione del linguaggio della commedia, che deve essere adeguato alla situazione e ai personaggi, con lo scopo di imitare il più possibile la realtà. Questo implica due aspetti importanti che vanno oltre il linguaggio: il decoro e la verosimiglianza¹⁶.

Si hablara el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablar,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha.
[...]
Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verisímil.
(Lope, *Arte nuevo*, 269-273 e 284-285)

Esistono due tipi di decoro: quello morale, che permette di rappresentare in un determinato modo alcuni argomenti, come l'adulterio o la ribellione, ad esempio; e quello drammatico, che consiste nell'adeguare il comportamento e il linguaggio dei personaggi alle convenzioni del loro ruolo, ad esempio, tenendo in considerazione il livello sociale cui appartengono. Il mantenimento del decoro è legato alla ricerca della verosimiglianza. Ovviamente questi due aspetti devono essere rispettati nella tragedia, ma non necessariamente nella commedia: in questo caso si accettano trasgressioni perché le opere comiche non vengono considerate come un riflesso

¹⁶ I. Arellano, op. cit., p. 125.

diretto della società. Anche nelle opere agiografiche o mitologiche, dove è presente il tema del miracolo o ricorre l'elemento magico-soprannaturale, non si osserva rigidamente il concetto di verosimiglianza.

Per quanto riguarda i temi affrontati, importanti per Lope sono l'onore e le azioni virtuose per la loro capacità di emozionare il pubblico. Questi temi, infatti, si identificano con la vita stessa: se un nobile riceveva un'offesa, aveva il diritto di vendicare il suo onore uccidendo colui che lo aveva disonorato. Dunque, l'onore è un tema costante nelle tragedie del tempo, per la funzione ideologica che trasmette.

Fra i personaggi, innovativa ed essenziale è la figura del *gracioso*. Lope nel prologo di *La Francesilla* afferma di aver introdotto per la prima volta questa figura: derivato dal servo della commedia latina e italiana, eredita la tradizione anteriore dei personaggi comici, ma, al tempo stesso, è originale. È il *criado* del protagonista, al quale fa da confidente, opponendo la propria visione del mondo. Il *gracioso* è un personaggio complesso che incarna vari aspetti negativi: la paura, l'avidità, l'egoismo. È materialista e ciarlatano, codardo ma furbo e il pubblico, a volte, ride di lui e, a volte, ride con lui¹⁷.

Lope contrappone all'arte dei libri e delle precettistiche l'arte naturale, la lezione dell'esperienza, il gusto e la richiesta del pubblico. La *comedia* è vista come uno strumento d'invenzione che deve esplorare il mondo e tentare di riprodurlo: le opere teatrali cercano di imitare la vita stessa, le azioni degli uomini e i costumi dell'epoca. In questo modo Lope riesce a realizzare una *comedia* che è cortigiana e popolare al tempo stesso, unendo il dramma classico alla commedia popolare. Questa fusione dell'elemento colto con quello popolare è un ricorso che serve a rendere accessibile lo spettacolo teatrale a tutte le classi di spettatori e a suscitare interesse in ognuno di essi¹⁸.

I drammaturchi che scrivono in questi anni vengono generalmente divisi come appartenenti a due cicli o scuole, che seguono i due grandi maestri: quella di Lope de Vega e quella di Calderón de la Barca. La maniera lopesca è più spontanea e libera, mentre quella calderoniana accusa una tendenza al perfezionamento, alla giustapposizione, alla creazione di azioni secondarie, alla selezione ed

¹⁷ M. G. Profeti, op. cit., pp. XXIV-XXV.

¹⁸ M. Viste, op. cit., pp. 491-506.

intensificazione. Fra gli esponenti di questo secondo ciclo viene incluso anche Francisco de Rojas Zorrilla.

1.3. Francisco de Rojas Zorrilla

Figlio di Francisco Pérez de Rojas e di Mariana de Vesga y Zorrilla, Francisco de Rojas Zorrilla nasce a Toledo il 4 ottobre del 1607¹⁹. Poche sono le informazioni riguardo alla sua infanzia e adolescenza: quando compie tre anni, la famiglia si trasferisce a Madrid. Frequenta, probabilmente, l'Università di Salamanca accostandosi alle discipline umanistiche, ma non ci sono sufficienti documenti che lo confermino. Il suo nome, infatti, non compare negli archivi dell'Università, ma, dalla lettura di *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, opera che si svolge a Salamanca fra studenti, emergono descrizioni della vita scolastica e riferimenti a essa talmente intimi ed esatti che solo chi l'ha vissuta può conoscere. Inoltre in *Obligados y ofendidos* viene descritta dettagliatamente l'abitazione di uno degli universitari²⁰.

Dopo avere terminato, o interrotto, gli studi, nel 1631 Rojas torna a Madrid e partecipa attivamente alla vita letteraria della città. In quello stesso anno vengono organizzate delle feste durante le quali il re Filippo IV uccide un toro con un archibugio. Per celebrare questo fatto José Pellicer raccoglie i versi di tutti i poeti di Madrid in un volume che intitola *Anfiteatro de Felipe el Grande*, opera in cui viene incluso anche il primo poema pubblicato da Rojas, il sonetto encomiastico *Recele de Filipo el otomano*. Apprezzato dal re Filippo IV soprattutto per il suo teatro, nel 1633 Rojas mette in scena, presso il palazzo reale, la commedia *Persiles y Sigismunda*, ispirata al romanzo di Cervantes. Inoltre, ha l'onore di inaugurare il teatro del palazzo del Buen Retiro con l'opera *Los bandos de Verona*, nel 1640.

¹⁹ Per la vita di Rojas Zorrilla si veda soprattutto E. Cotarelo, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográfica y bibliográfica*, Madrid, Revista de Archivos, 1911, pp. 11-90. Si vedano anche I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 549-575; J. Canavaggio, *Historia de la literatura española. El siglo XVII (Tomo III)*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 213-216; J. M. Díez Borque, *Historia de la literatura española (Tomo II)*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 677-678; A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española. El siglo XVII (Tomo III)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 742-757.

²⁰ E. Cotarelo, op. cit., pp. 31-33.

Rojas prende parte ad accademie, riunioni e gare letterarie. Nel 1637, sempre nel palazzo del Buen Retiro, vengono organizzate delle feste in occasione della visita della principessa di Carignano, Maria di Borbone. Questi festeggiamenti durano dieci giorni e permettono a Rojas di acquistare ancora più notorietà: partecipa come giudice al *certamen* poetico che vede i poeti più famosi di Madrid scontrarsi su temi burleschi e, poi, dopo la gara poetica, gli viene affidato il compito di scrivere il *vejamen*, ovvero una composizione poetica satirica, ma moderata, dove vengono presi in giro i partecipanti del *certamen*. Alfonso de Batre scrive la prima parte, Rojas, invece, si occupa della seconda parte. Questo incarico gli viene assegnato anche l'anno seguente. Nel 1638, infatti, la corte ospita la duchessa di Chevreuse, Marie de Rohan-Montbazon e vengono ripetuti i festeggiamenti con lo stesso splendore dell'anno precedente, anche se durano meno giorni. Dopo le gare poetiche Rojas si dedica al *vejamen* in seguito al quale qualche concorrente troppo aspramente schernito lo accoltella, causandogli ferite non mortali²¹.

Nel 1640 si sposa con Catalina Yáñez Trillo de Mendoza e in seguito al matrimonio nasce un figlio, Antonio Juan de Rojas, che diventa *oidor* de la Audiencia de Méjico. Precedentemente, Rojas aveva avuto una relazione amorosa con l'attrice María de Escobedo, moglie del comico Juan Bezón, dalla quale era nata una figlia, Francisca de Bezón detta la Bezona, che ha avuto a sua volta grande fama sulle scene. Il cognome le era stato assegnato dall'attore, nonché fratellastro di Rojas, che aveva deciso di crescerla e farla da padre.

La carriera cortigiano-letteraria di Rojas culmina socialmente nel 1643, quando gli viene concesso l'abito dell'Ordine di Santiago, nonostante che nelle prove sulla purezza di sangue venga accusato di avere antenati moreschi e giudei. È, infatti, necessaria la purezza di sangue per ricevere una qualsiasi insegna da parte degli Ordini militari e per questo vengono fatte delle ricerche sulle famiglie di chi pretende entrare in un ordine cavalleresco. Rojas, originario di Toledo, dove si è stanziata un'importante comunità israeliana che ha esercitato un influsso nella politica, nella morale e nei costumi del luogo, ha origini ebraiche, che ha cercato sempre di

²¹ M. T. Julio, «Francisco de Rojas Zorrilla: un dramaturgo metido a poeta», in *Memoria de la Palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, (Burgos - La Rioja 15-19 de julio 2002), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2004, pp.1121-1132.

nascondere per sfuggire alle persecuzioni²². In seguito alla concessione dell'abito iniziano a girare voci sul fatto che Rojas non possedesse il requisito della *limpieza de sangre* e di conseguenza si inizia a investigare sulla sua famiglia. Viene incaricato Francisco de Quevedo di cercare delle prove che dimostrino che Rojas discende dai mori da parte del padre e dagli ebrei da parte della madre. Il processo termina solo nel 1646 grazie all'intervento del re Filippo IV che riesce ad appianare le difficoltà del suo poeta preferito, facendogli ottenere l'approvazione del consiglio dell'Ordine di Santiago. Il caso di Rojas mostra la confusione del tempo e come esistevano già vari modi per potersi prendere gioco della legge stabilita: nel suo caso ha avuto la fortuna di essere privilegiato dal re.

Oltre alle opere teatrali, che rappresenta sia a corte davanti al re, sia nei *corrales* davanti al popolo, Rojas compone anche degli *autos sacramentales*, come *El Hércules*, *El caballero de Febo* e *El gran patio de palacio*, quest'ultimo rappresentato nel 1647, qualche mese prima della sua morte, avvenuta il 23 gennaio del 1648.

La sua produzione, dunque, ricopre un vasto campo, dagli *autos sacramentales* a drammi storici (*El Caín de Cataluña*) ed agiografici (*Santa Isabel, reina de Portugal*), a tragedie che uniscono elementi melodrammatici d'effetto, mettendo in evidenza il ruolo della donna, con temi di storia classica o mitologica (*Progne y Filomena* e *Lucrecia y Tarquino*) o con temi d'amore (*Los áspides de Cleopatra*); e ancora drammi d'onore (*Del rey abajo, ninguno* o *El labrador más honrado*), etc.

Le sue opere teatrali sono raccolte nelle due parti da lui stesso organizzate, *Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas*, del 1640, e la *Segunda parte*, del 1645.

Oltre alle opere incluse in questa raccolta, Rojas scrive quattordici opere in collaborazione con altri commediografi. In questi anni, infatti, per soddisfare le esigenze del pubblico, che richiede continuamente forme e tematiche nuove e originali, è frequente che più scrittori si riuniscano per comporre una sola opera, per la quale un autore solo impiegherebbe troppo tempo. In questo modo si sviluppa

²² M. T. Miguel Reboles, «Algunas consideraciones hebraicas en Rojas Zorrilla y Calderón», in *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de Don Pedro Calderón de la Barca. Actas de las jornadas, Toledo 14, 15 y 16 de enero de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 111-123.

un'attività teatrale molto intensa. Rojas collabora con undici drammaturghi, fra cui Calderón de la Barca, con il quale scrive quattro opere insieme ad altri quattro drammaturghi: scrivono *El jardín de Falerina*, con Antonio Coello; *El mejor amigo el muerto*, insieme a Luis de Belmonte Bermúdez; *El monstruo de la fortuna*, con Juan Pérez de Montalbán; *La más hidalga hermosura*, con Zabaleta²³.

Per questo legame con Calderón, Rojas viene considerato appartenente alla scuola calderoniana. In realtà, le sue opere a volte presentano la struttura e le tematiche tipiche del teatro di Lope de Vega: ad esempio, *Del rey abajo, ninguno* e *El labrador más honrado* affrontano il tema dell'onore e si svolgono in un ambiente rustico, ricordando opere come *Peribáñez* o *El villano en su rincón*. Rojas, essendo contemporaneo di Lope e Calderón, si avvicina alle loro innovazioni teatrali e le intensifica fino a dare un tocco personale, riuscendo così ad essere originale.

Rojas ha un ruolo importante come innovatore del teatro in un momento in cui le formule cominciano a essere ripetitive. Cerca un teatro d'effetto, preferendo temi tragici e forti, di cui spesso ne vengono criticate le stravaganze e gli eccessi. La critica, infatti, considera Rojas come un drammaturgo strano, caratterizzato da una curiosa originalità rispetto alle idee teatrali del tempo. La *rareza* del suo teatro spinge molti critici a preferire le sue commedie rispetto alle sue tragedie.

Nonostante abbia scritto più tragedie che commedie, la sua produzione comica ha avuto una maggiore fortuna grazie alla stravaganza, alla degradazione caricaturale dei personaggi, all'originalità. Una delle migliori commedie è *Entre bobos anda el juego*, che appartiene alle *comedias de figurón*, dove dominano le scene comiche e tutto è mosso dalla volontà di caratterizzare un tipo umano goffo o stravagante²⁴. Anche in *Abre el ojo* e *Lo que son mujeres*, che mostrano un'evoluzione della commedia di *capa y espada*, si dà importanza non tanto all'intrigo o all'inganno quanto alla comicità dei personaggi, caricature che si muovono in maniera grottesca e che indirizzano il pubblico verso un effetto di rottura comica dell'illusione scenica. La tendenza di Rojas a enfatizzare ed esagerare lo porta a creare uno stile comico che

²³ M. F. Déodat-Kessedjian, «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello (a cura di), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 209-210.

²⁴ C. Samonà, *La letteratura spagnola: i secoli d'oro*, Milano, Sansoni, 1973, p.517.

non si ferma di fronte all'inverosimile.

Le scene comiche fanno la loro comparsa anche nelle *piezas* serie e tragiche, dando luogo a brevi pause d'azione che hanno la coerenza e la compiutezza di piccoli atti unici.

Se la tendenza all'esagerazione può riuscire all'interno della commedia, sfociando in elementi comici, all'interno della tragedia l'elemento stravagante può risultare eccessivo e fastidioso. Alberto Lista dice che

Rojas sobresale en las escenas terribles y sabe prepararlas con arte; pero a veces mezcla con ellas incidentes novelescos que divierten la atención del espectador y debilitan el efecto dramático de las mejores escenas²⁵.

Cotarelo riporta anche il pensiero di Schaeffer, che sostiene che

Rojas poseía un genio eminentemente dramático y condujo la acción en muchos casos hasta una catástrofe trágica; pero no es un poeta trágico. [...] Su poesía se desborda y produce situaciones forzadas y efectos inverosímiles. Traspasa con frecuencia el decoro y las conveniencias artísticas²⁶.

Il conte de Schack²⁷ dice che di Rojas vengono apprezzate la creatività e l'immaginazione, mentre vengono considerati difetti il gusto per l'esagerazione e lo straordinario che si vede nella stravaganza dei dettagli. Infatti, quando si abbandona a questa tendenza, rischia di creare mostri, personaggi ripugnanti e poco realistici. E ancora, Mackenzie ritiene che dentro l'esagerazione Rojas mostri

una capacidad admirable de dominar y dirigir los fuertes impulsos de su extraordinario gusto artístico, logrando encerrar a sus personajes anormales dentro de los confines de lo aceptable, y mantener el estilo, a veces gongorino y recargado, en los niveles de lo comprensible [...] tenemos que admitir que en algunos casos y bajo ciertas circunstancias, Rojas ciertamente pierde el control

²⁵ A. Lista, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía, 1844, p. 136.

²⁶ In Cotarelo, op. cit., p. 116.

²⁷ In Cotarelo, op. cit., pp. 114-115.

artístico, o por lo menos no lo conserva suficientemente, dejando que su propensión a lo extraordinario lo conduzca o lo precipite a un sensacionalismo excesivo y contraproducente²⁸.

Queste opinioni hanno contribuito a creare l'immagine di un poeta drammatico che è stato capace di scrivere ottime commedie ma non splendide tragedie. Lo presentano insomma come un tragico frustrato. In realtà, il numero delle rappresentazioni tragiche supera il numero delle messe in scena comiche e questo indica che il pubblico seguiva tanto le sue tragedie quanto le commedie, apprezzando così entrambi gli stili. Martínez de la Rosa nota che è come se in Rojas ci fossero

dos poetas distintos: uno extravagante y afectado, que se afanaba por parecer elevado y sublime, lisonjeando el mal gusto de su época; y otro, lleno de amenidad y gracia, cuando dejaba correr libremente su talento sin oprimirle ni hostigarle²⁹.

Rojas scrive per il pubblico, cortigiano e popolare, sottomettendo la propria capacità creativa al gusto e alla richiesta degli spettatori: si lascia dominare dall'ambiente circostante, dall'opinione altrui, ma, a volte, sentendosi un artista alienato, cerca di tornare in sé, fuggendo dall'oppressione esterna. L'ambiente cortigiano in cui lavora, la questione sulla *limpieza de sangre*, tutto contribuisce a dotare l'autore di una mentalità tormentata, che riflette a sua volta nelle opere che, di conseguenza, risultano piene di contrasti e apparentemente senza senso. In realtà, mostrano semplicemente le indecisioni dell'artista che pretende dominare e superare le forze esterne che condizionano la sua opera e la sua vita.

Rojas viene apprezzato anche come tragediografo. Valbuena lo ritiene «uno de los autores del teatro nacional español que más ha comprendido la dignidad del coturno griego»³⁰. Fra i critici contemporanei, Mac Curdy ritiene che in Rojas ci sia un senso del tragico più accentuato che in qualsiasi altro drammaturgo del *Siglo de Oro*³¹.

²⁸ A. L. Mackenzie, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994, pp. 17-20.

²⁹ F. Martínez de la Rosa, «Apéndice sobre la comedia», in *Obras literarias de D. Francisco Martínez de la Rosa*, Londres, Imprenta de Samuel Bagster, 1838, tomo II, p.429.

³⁰ A. Valbuena, *Literatura dramática española*, Madrid, Labor, 1950, p. 257.

³¹ R. R. Mac Curdy, *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, Albuquerque, University of New

Nelle tragedie aumenta la violenza, non tanto nella scena o nel numero delle vittime quanto nell'attenzione a suscitare sentimenti patetici sia attraverso argomenti cruenti sia attraverso la preparazione scenica che deve creare *suspense* e tensione. Gli interessa instaurare un rapporto con lo spettatore costruendo effetti drammatici e scene ricche di *pathos*.

Secondo Cotarelo, una delle qualità principali di Rojas è l'originalità, infatti l'autore cerca sempre di proporre in forme nuove o poco usuali argomenti e problemi morali, passioni amorose, insomma conflitti poco comuni nel teatro del tempo:

Voluntariamente quiso apartarse de la pauta normal de nuestro teatro, buscando nuevos problemas morales y lances en que el choque de las pasiones humanas revistiese formas inusitadas en nuestra escena. Su atrevimiento le condujo a idear situaciones ultratrágicas (fratricidios, filicidios, violaciones) y á presentar conflictos de honor muy poco comunes en nuestro antiguo teatro³².

Un tratto caratteristico che lo contraddistingue dai suoi contemporanei è il modo di trattare il tema dell'onore: per l'autore una donna sposata ha il diritto di vendicare il disonore allo stesso modo del marito. Per questo Rojas popola le sue opere con donne energiche, dal carattere forte, che non si arrendono di fronte a niente e rivendicano lo stesso trattamento dell'uomo. In questo modo le donne risultano emancipate ma, in realtà, l'indipendenza che l'autore concede alle sue "eroine" è fittizia, perché anche loro risultano sottomesse al rigido concetto dell'onore: cambia la persona difesa, dato che Rojas non difende l'uomo ma la donna, ma la vendetta risulta sempre necessaria perché condizionata dalla società del tempo, è così che deve essere. Américo Castro nell'introduzione a *Cada cual lo que le toca*, vede nell'autore una posizione femminista³³. Anche Valbuena coglie in Rojas un intento rivoluzionario, dato che trasmette il desiderio di emancipazione da parte della donna³⁴.

Mexico, 1958.

³² Cotarelo, op. cit., pp. 118-119.

³³ A. Castro (a cura di), «Francisco de Rojas Zorrilla: Cada cual lo que le toca y La viña de Nabot», in *Teatro antiguo español*, II, Madrid, Centro de estudios históricos, 1917, pp. 183-197.

³⁴ A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española. El siglo XVII*, (Tomo III), Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 742-743.

Le tragedie di Rojas vengono definite «iperdrammatiche» per la sua inclinazione al sangue, a omicidi, fratricidi, infanticidi e suicidi, tutte situazioni drammatiche che hanno lo scopo di emozionare il pubblico. Questa impostazione ipertragica, da un lato, può essere considerata esagerata e poco verosimile, dall'altro, è vista come un tocco di originalità. María Teresa Julio afferma che Rojas non è così tragico come lo definiscono e lo dimostra analizzando opere come *Progne y Filomena*, *Los encantos de Medea* o *Lucrecia y Tarquinio*, dove si può vedere che i modelli sono molto più truculenti³⁵. Rojas, infatti, non rappresenta sulla scena gli episodi violenti: in questo risiede il valore della sua tragedia, nel sapere presentare i fatti scabrosi e violenti della leggenda e del mito senza offendere la sensibilità degli spettatori. Dunque, cambia parte della storia e trasforma in materiale drammatico la leggenda narrata dagli antichi. Rojas non approfitta delle possibilità iperdrammatiche che il mito gli offre, non gli interessa l'orrore, il suo scopo è quello di emozionare il pubblico e ci riesce non presentando il crimine ma le conseguenze del crimine.

Importante, per mantenere l'attenzione del pubblico, è non svelare la conclusione, in modo da lasciare il dubbio nello spettatore per tutta la durata della rappresentazione. Questo artificio risultava difficile per le opere storico-mitologiche delle quali già si conosceva la storia. Rojas quindi, per creare una complicità con il pubblico, cerca di creare un argomento parallelo o introdurre interruzioni comiche per suscitare sorpresa. Il suo intento è quello di intrattenere ed emozionare il pubblico anche attraverso l'uso di strategie verbali: nelle sue opere emerge una retorica ricca di apostrofi, antitesi, parallelismi e riferimenti mitologici a volte con lo scopo di far ridere il pubblico di fronte a questo eccesso di eleganza, a questa stravaganza letteraria. Ricorre, inoltre, a un apparato scenografico complesso. Ne è un esempio l'opera di magia mitologica *Los encantos de Medea*, che è incentrata sulla *tramoya* e sulla spettacolarità visuale. L'autore vede nel personaggio della maga la possibilità di costruire una storia che partecipa di due generi: il dramma mitologico, tipico del teatro cortigiano, e quello della commedia di magia, importante sulle scene popolari.

³⁵ M. T. Julio, «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovaci3n o continuidad?», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello (a cura di), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 179-207.

CAPITOLO 2

IL MITO DI MEDEA

2.1. Il mito di Medea: i modelli classici

Fin dall'antichità il personaggio di Medea ha goduto di vastissima fortuna, tanto che questo interesse ha portato a numerose rielaborazioni del mito, che acquista ogni volta caratteristiche nuove ed originali. Prima di parlare dei modelli classici verrà fatto un breve riassunto della trama del mito per vedere come ogni autore si sofferma sulla parte della storia che più lo affascina, conferendo alla vicenda un senso drammatico in cui si riflettono le posizioni personali in rapporto con il genere tragico e con la storia del tempo in cui vive. Alla base della condotta di Medea, infatti, c'è una trama di forti condizionamenti culturali ed è proprio il diverso contesto che richiede una differente declinazione del mito, capace di rendere efficace la portata emotiva sul pubblico.

2.1.1. Argomento

Stando a quello che ci racconta Apollodoro³⁶, Pelia, re di Iolco, temendo che suo nipote Giasone possa sottrargli il regno che lui stesso ha usurpato al fratello Esone, lo invia in Colchide alla ricerca del vello d'oro, sperando che muoia nell'impresa. Una volta costruita la nave, Giasone raduna gli uomini più valorosi dell'Ellade, chiamati Argonauti dal nome della nave, Argo, e tutti insieme salpano per intraprendere l'impresa.

Dopo un lungo viaggio, giungono finalmente in Colchide, dove il re Eeta si mostra disposto a consegnare a Giasone il vello d'oro solo se riesce a superare delle prove: deve aggiogare i tori che sputano fuoco dalle narici e poi seminare i denti del

³⁶ Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Arnoldo Mondadori editore, 1996, pp. 61-83.

serpente. Medea, figlia del re, s'innamora di lui e decide di aiutarlo ad affrontare le prove facendosi promettere in cambio di essere portata con lui in Grecia. Giasone lo promette e lei, che è una maga, gli dà un filtro che lo rende invulnerabile al fuoco; gli rivela poi che dai denti del serpente che deve seminare nasceranno degli uomini armati che dovrà sconfiggere lanciando sassi fra loro, così da farli combattere l'uno contro l'altro. Nonostante Giasone esca vincitore dalle prove, Eeta si rifiuta di dargli il vello, anzi decide di sterminare tutto l'equipaggio. Ma Medea, prevenendolo, conduce di notte Giasone dove è custodito il vello e con i suoi filtri riesce ad addormentare il drago che fa la guardia. Impossessatosi così del vello, Giasone fa ritorno sulla nave portando con sé Medea, seguita dal fratello Apsirto, e tutti insieme salpano alla volta della Grecia. Eeta si lancia all'inseguimento e Medea, vistasi in pericolo, non esita a uccidere il fratello, lo fa a pezzi e getta i pezzi nel mare. In questo modo Eeta deve fermarsi, per raccogliere i resti del figlio, e gli Argonauti riescono a fuggire.

Intanto a Iolco Pelia, pensando che gli Argonauti non sarebbero più tornati, aveva cercato di uccidere Esone, che aveva preferito suicidarsi. In seguito alla morte di Esone anche la regina si era uccisa impiccandosi, lasciando un figlio piccolo, ucciso a sua volta da Pelia. Tornato Giasone, gli consegna il vello d'oro e chiede aiuto a Medea per vendicarsi. Lei convince le figlie di Pelia a tagliare a pezzi e bollire il padre, dicendo che con i suoi filtri lo avrebbe fatto tornare giovane. Per farsi credere prende un montone e lo trasforma in agnello. Allora loro, vedendo il sortilegio, le credono e fanno a pezzi il padre, non rendendosi conto che così lo stanno in realtà uccidendo.

Cacciati da Iolco, Giasone e Medea giungono a Corinto, dove vivono felici per dieci anni, fino a che il re Creonte promette a Giasone sua figlia. Quindi Giasone ripudia Medea e sposa Glauce. Medea, dopo aver chiamato a testimoni gli dèi sui quali egli aveva giurato, dopo avergli rimproverato la sua ingratitudine, invia un peplo intriso di veleno a Glauce che, indossatolo, la arde. Il fuoco uccide anche il padre, accorso in suo aiuto. Poi, Medea uccide i figli che aveva avuto da Giasone e fugge ad Atene, su un carro trainato da serpenti alati.

2.1.2. La *Medea* di Euripide

Il tragediografo ateniese dedica alla storia di Medea tre tragedie che seguono le tappe del suo cammino in Grecia:

-le *Peliadi*, con cui debutta nel 455 a. C., è ambientata a Iolco e rappresenta l'uccisione di Pelia;

-la *Medea*, l'unica che ci è pervenuta, rappresentata nel 431 a. C. ad Atene ed ambientata a Corinto;

-l'*Egeo*, databile intorno agli anni '40, incentrata sul soggiorno di Medea ad Atene.

Nella *Medea* l'autore non ripercorre gli antefatti del mito, cioè l'impresa degli Argonauti, ma si concentra nel momento in cui, a Corinto, Giasone abbandona Medea per la figlia del re Creonte. La donna, condannata all'esilio allo scadere di un giorno, uccide la nuova moglie e il re con doni avvelenati, poi uccide i suoi stessi figli e fugge, lasciando Giasone solo.

La grande innovazione di Euripide consiste nel costruire la tragedia intorno al tema dell'infanticidio. Infatti, Medea si serve proprio dei figli per punire Giasone. Ma il crimine viene commesso solo alla fine e il resto della tragedia si concentra sul motivo del talamo abbandonato, sulla lacerazione dell'unità amorosa tra Giasone e Medea. Al centro della contesa c'è il "letto", come è stato messo in risalto da Gentili³⁷: pur non essendoci un'unione regolare fra loro, la donna reclama i suoi diritti facendo appello ai meriti che ha acquistato nei confronti di Giasone durante l'impresa della ricerca del vello d'oro e ai giuramenti che lui ha fatto. Richiama il rispetto e l'onore, ma Giasone viene meno alle promesse in quanto si mostra deciso a sposare la figlia di Creonte, dichiarando di farlo non per amore ma perché costretto dal bisogno di una sistemazione: non essendo Medea una donna greca, solo con questo matrimonio può risolvere la condizione di margine in cui si è venuto a trovare e recuperare la sua identità di uomo greco. Le nuove nozze rappresenterebbero la possibilità di aiutare la sua famiglia, offrendo a Medea e ai figli una migliore condizione. Dunque, in apparenza, Giasone non propone a Medea una vera e propria separazione, ma la inviterebbe a vivere con la nuova famiglia. La proposta risulta

³⁷ B. Gentili, *Il "letto insaziato" di Medea e il tema dell'adikia a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella Medea di Euripide*, SCO XXI, 1972, pp. 60-72.

disonorevole perché in questo modo Medea vede scivolare il suo ruolo da compagna a donna di secondo piano e per questo, sentendosi tradita, decide di punire Giasone, ma ancora non sa in che modo. In questa situazione confusa tutti sembrano disinteressarsi dei figli, che avranno poi un ruolo essenziale per la vendetta.

La scena decisiva per la decisione di Medea, presente in Euripide ma assente nelle altre opere, è quella dell'incontro con Egeo (vv. 663-758). Anche se può sembrare un episodio indipendente dal resto della tragedia, in realtà segna il punto di svolta dell'azione tragica³⁸: Egeo è sterile e desidera un figlio per poter creare una discendenza. Medea gli promette di aiutarlo e in cambio lui le offre ospitalità in terra attica sotto la sua protezione: la donna così si sente libera di agire, sapendo di avere una via di fuga. Il tema che emerge da questa scena, l'importanza dei figli e di avere una discendenza maschile, permette a Medea di capire quanto i figli possano essere importanti per Giasone e si prepara alla mossa successiva, cioè quella di ucciderli. Prima, però, deve convincere Giasone dell'importanza del ruolo che i figli hanno per la sua vita in modo da spingerlo ad amarli, così che la vendetta possa essere più efficace: Medea, con uno stratagemma, attua una finta riconciliazione per restituire a Giasone i figli che lui le aveva lasciato, costringendo il padre a provare per loro un interesse che nella prima parte della tragedia non appare:

GIASONE: [...] Tu, perché di copiose lacrime bagni le tue pupille, volgendo indietro la bianca guancia, e non accogli lieta queste mie parole?

MEDEA: Non è nulla, pensavo a questi bambini.

GIASONE: Coraggio, dunque; a loro provvederò bene io.

MEDEA: Così farò: no, di certo non dubiterò delle tue parole, ma una donna è sempre una donna e per natura facile al pianto.

GIASONE: Perché dunque su questi figli gemi così tanto?

MEDEA: Sono io che li ho partoriti; e quando tu auguravi ai figli di vivere, mi prese un sentimento di pena, se mai questo accadrà. [...] io me ne andrò in esilio da questa terra; quanto ai figli, invece, perché siano allevati dalla tua mano, chiedi a Creonte che non debbano andar esuli da questo paese.

(Eur., *Med.* 922-931 e 938-940, trad. E. Cerbo)

³⁸ M. G. Ciani, «Introduzione», in Euripide, *Medea*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 22-24.

Guastella³⁹ ritiene che sia importante il fatto che Medea uccida i figli dopo avere ucciso la figlia di Creonte: solo a quel punto, quando per Giasone sarà perduta la speranza di avere una nuova casa nobile e una nuova discendenza, uccidere i figli significherà colpire Giasone nell'unica discendenza di cui dispone. Egeo rappresenta il sostituto di Giasone: alla fine Giasone perde tutto quello che Egeo ottiene, cioè un nuovo matrimonio e la promessa di una nuova discendenza.

Euripide crea dei personaggi che sono vicini all'uomo comune, che si dibattono fra dubbi e incertezze, mettendo in rilievo le debolezze e fragilità dei grandi eroi del mito. Dedicando spazio all'interiorità dei personaggi e all'analisi degli impulsi irrazionali, in particolare in Medea si sofferma sullo sconvolgimento prodotto dall'*eros*.

Medea realizza i suoi propositi senza grandi difficoltà, non essendoci molti ostacoli esterni. La tragedia, in questo modo, rischia di trasformarsi in una semplice sequenza di successi, dunque, Euripide crea delle situazioni di contrasto all'interno del personaggio, mettendo in evidenza la resistenza che nel suo animo oppone al progetto dell'infanticidio⁴⁰. La modernità di Medea consiste in questa esasperazione della dimensione del soggettivo. Medea riflette sulla sua situazione, rendendosi conto di essere dominata da una forza che è capace di imporsi e di essere destinata ad andare incontro a un tragico destino. Un esempio di consapevolezza:

MEDEA: [...] e capisco quali mali dovrò sostenere, ma più forte dei miei propositi è la passione, la quale è per gli uomini causa più grande di tutti i mali. (Eur., *Med.* 1078-1080)

Medea è consapevole del fatto che il gesto che andrà a compiere la farà stare male, tuttavia è decisa a farlo. In questo modo l'agire va a coincidere con il soffrire. In questo consiste la tragicità del personaggio, come afferma Vincenzo di Benedetto: «il dato della consapevolezza, il riflettere su se stessi, si pone non come superamento della sofferenza, ma come il realizzarsi stesso della sofferenza»⁴¹. Dunque, il

³⁹ G. Guastella, «Il destino dei figli di Giasone (Euripide, Ovidio, Seneca)», in B. Gentili, F. Perusino (a cura di), *Medea nell'arte e nella letteratura*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 140-149.

⁴⁰ V. di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 5-23.

⁴¹ V. di Benedetto, «Il tragico fra sofferenza e consapevolezza», in Euripide, *Medea*, Milano, BUR, 1997, p. 6.

progetto di vendetta non colpirà solo i suoi nemici, ma anche Medea stessa.

Di Benedetto vede nell'opera di Euripide la manifestazione di un disagio che investe la società del suo tempo⁴². Gli spettatori ateniesi riconoscono nella tragedia elementi che rimandano al contesto sociale dell'Atene del V secolo a. C.: attribuendo a Medea una forte identità femminile, che non era accettata dalle convenzioni e dai costumi di Corinto, dove per questo la comunità la guarda con disprezzo, Euripide sembra dire ai suoi concittadini che chiunque non accetti di conformarsi alle convenzioni culturali e ai modelli dominanti è destinato alla solitudine. L'autore fa inoltre riferimento alla difficile condizione femminile nel mondo greco: attraverso il personaggio di Medea fa una critica al ruolo della donna, sottomessa all'uomo, nella società dell'epoca. Il ripudio del coniuge era nell'Atene del V secolo un privilegio solo dell'uomo. Il marito rappresenta il centro della vita, creando legami attraverso i figli. Rivolgendosi al coro, formato dalle donne di Corinto, Medea riflette sull'infelice condizione femminile:

MEDEA: [...] Fra tutti quanti sono animati ed hanno un intelletto noi donne siamo la specie più sventurata; per prima cosa dobbiamo con gran dispendio di beni, comprarci uno sposo e prenderci un padrone del nostro corpo; questo è un male ancor più doloroso dell'altro. E in questo c'è un rischio gravissimo: se il marito lo si prende cattivo oppure buono. Per noi donne, infatti, la separazione è un disonore, né si può ripudiare lo sposo. (Eur., *Med.* 230-237)

Questa denuncia può essere compresa pienamente solo dagli spettatori del tempo, dato che Euripide ha adattato Medea ai modelli offertigli dalla realtà contemporanea. Medea, infatti, rispecchia le strutture e il tessuto culturale della società del tempo. Per riflettere questo contesto culturale Euripide ha scelto una donna non greca ma barbara, perché ha pensato che solo così avrebbe potuto rendere accettabile al pubblico ateniese la provocatoria originalità con cui presenta il problema della discriminazione femminile, in una società che privilegia la tutela dei diritti della famiglia. Una donna greca non si sarebbe mai comportata come Medea, come afferma Giasone:

⁴² Ivi, pp. 24-46.

GIASONE: [...] Non c'è donna greca che avrebbe mai tanto osato, e a preferenza di esse pensai bene di sposare te, connubio per me odioso e funesto, te leonessa, non donna, che hai un'indole più selvaggia della tirrenia Scilla. (Eur. *Med.* 1339-1343)

Il pubblico, però, ha difficoltà ad accettare una voce scomoda e imbarazzante che propone un'immagine della realtà contraddittoria e priva di certezze⁴³.

2.1.3. Medea in Apollonio Rodio

La storia di Giasone e Medea è narrata, oltre che per accenni e con numerose varianti nelle fonti mitografiche e storiche, dal poeta alessandrino Apollonio Rodio che nelle *Argonautiche*, risalenti al III sec. a.C., canta le vicende che conducono gli eroi greci fino in Colchide e Giasone fino alla conquista del vello, dedicando molto spazio al suo incontro con Medea e all'approfondimento dei risvolti psicologici e sentimentali della vicenda⁴⁴. Ricostruisce, dunque, tutto l'antefatto della tragedia euripidea.

Il terzo libro è incentrato sull'incontro di Giasone e Medea e sulle prove da lui sostenute, grazie all'aiuto della maga colchica, per conquistare il vello d'oro. Medea è descritta come una fanciulla che subisce una crescita, che conosce i primi turbamenti amorosi: per lei la realtà dominante è quella interiore, pochi sono i dialoghi mentre prevalgono i monologhi dove si interroga su se stessa (III, 465-470), dove riesce ad abbattere le forze repressive che le avrebbero impedito di affermare il suo desiderio, e cioè aiutare Giasone. Inoltre, viene sottolineata la sua natura di maga, descritta dalle parole di Argo (III, 475-480).

⁴³ A. Martina, «Identità eroica e identità femminile della *Medea* di Euripide», in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Medea: Torino 23-24 ottobre 1995*, Torino, Celid, 1997, pp.35-45.

⁴⁴ G. Paduano e M. Fusillo, «Tecniche e tendenze delle "Argonautiche"», in Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, BUR, Milano, 1986 pp.5-45.

2.1.4. Medea in Ovidio

Anche Ovidio è attratto dalla figura di Medea e non solo la sceglie come soggetto della sua unica tragedia, andata persa, ma le dedica pure un'ampia sezione all'interno delle *Metamorfosi* e un'epistola inserita nelle *Heroides*, soffermandosi ogni volta su un periodo diverso della sua vita.

Nel libro VII delle *Metamorfosi* viene affrontato il tema dell'impresa degli Argonauti⁴⁵. La navigazione e le loro gesta sono compresse in modo da poter concedere più spazio all'incontro di Giasone e Medea in Colchide. Medea è presentata come una fanciulla ancora ignara della passione amorosa: appena vede l'eroe greco è scossa interiormente e quando suo padre ordina a Giasone di affrontare delle difficili prove, ha paura per le sorti di questo sconosciuto, non riuscendo in un primo momento a capire perché. Poi, piano piano, acquista consapevolezza del suo sentimento. La crescita del personaggio di Medea avviene durante un monologo dove si mostra tormentata da conflitti interiori: non sa se tradire la famiglia e la patria per aiutare Giasone nella sua impresa, oppure abbandonarlo al suo destino. Il monologo si fonda sulla contrapposizione di due entità psichiche, ragione e desiderio amoroso, che, come possiamo vedere, si fronteggiano nel suo animo:

Intanto la figlia del re Eeta s'infiammava di un amore violento: lottò a lungo per dominare con la ragione l'ardore forsennato, ma non riuscendovi, tra sé così si lamentava: «Invano, Medea, lotti e resisti. Un dio, chissà quale, ti si oppone. E qualcosa di strano è questo sentimento che provi: forse è quello che chiamano amore o qualcosa che molto gli somiglia. Per qual ragione infatti le imposizioni del padre mi appaiono troppo crudeli? Eppure sì, sono troppo crudeli. E come mai temo per la vita di un uomo che ho appena conosciuto? Quale può essere il motivo di un'angoscia così grande? Liberati, o infelice, dall'incendio che divampa nel tuo cuore di fanciulla, se appena lo puoi. Certo, se potessi sarei più saggia. Ma una forza sconosciuta mi trascina contro la mia volontà e la passione mi suggerisce cose che la mente non approva» (Ovidio, *Met.* VII, 9-20, trad. G. Faranda Villa)

⁴⁵ A. Perutelli, «Il fascino ambiguo del miracolo laico», in Ovidio, *Opere*, Einaudi, Torino, 2000, p. 45 e sgg.

Dunque non il viaggio degli Argonauti, ma l'amore della fanciulla è il tema centrale del racconto ovidiano. Oltre a questo episodio, vengono narrate le varie fasi della saga che si succedono cronologicamente: il ringiovanimento di Esone (vv. 161-293), l'uccisione di Pelia (vv. 297-349), la fuga dell'eroina (vv. 350-393) e l'attentato a Teseo (vv. 402-424). A differenza di Euripide, Ovidio fa solo un breve riferimento alla parte della storia che si svolge a Corinto (vv. 394-401). Se l'amore domina nella prima parte in Colchide, nella parte greca, in un crescendo di negatività, si manifesta la sua magia. Medea nel corso della narrazione subisce una metamorfosi e assume le connotazioni di un essere magico.

Le *Heroides* sono lettere d'amore che le eroine del mito scrivono ai loro amanti o mariti lontani. Le singole lettere si configurano come monologhi in cui la donna illustra retrospettivamente la vicenda giunta ormai a un esito drammatico, esprimendo così la propria condizione infelice⁴⁶. Ovidio umanizza le eroine esplorandone la psiche di donna. Due sono le lettere collegate a Giasone e Medea.

La lettera VI viene scritta a Giasone da Ipsipile, regina di Lemno, con la quale l'eroe ha avuto una relazione. Tra le molte fonti Ovidio sembra seguire come modello il testo di Apollonio Rodio (I, 607-909), infatti, la storia d'amore costituisce un breve episodio della saga argonautica: l'incontro fra i due avviene in una pausa del viaggio d'andata degli Argonauti verso la Colchide. La lettera s'immagina scritta dopo il ritorno in patria di Giasone in compagnia di Medea. Ipsipile lamenta il fatto di essere stata lasciata per Medea e la sua gelosia accentua gli aspetti “mostruosi” della rivale. Elenca, infatti, alcune delle pratiche magiche di Medea, descrivendole con orrore:

[...] E non è per bellezza o meriti che ella ti piace, ma conosce gli incantesimi e con la falce stregata miete erbe venefiche. Ella si sforza di tirar giù dalla sua orbita la luna riluttante e di nascondere fra le tenebre i cavalli del sole; trattiene i corsi d'acqua e arresta i fiumi tortuosi; smuove dal loro posto le selve e le vive rocce; vaga fra le tombe discinta, con le chiome disciolte, e raccoglie dai roghi ancora tiepidi le ossa prescritte; ammalia gli assenti e plasma immagini di cera, nel cui povero cuore conficca un ago sottile – e

⁴⁶ G. Rosati, «Epistola elegiaca e lamento femminile», in Ovidio, *Lettere di Eroine*, Milano, BUR, 1989, pp. 6 e sgg.

altre cose che preferirei non sapere. [...] Ho avuto paura di Medea: Medea è più di una matrigna, le mani di Medea sono pronte a ogni delitto. Lei che ha potuto spargere per i campi le membra dilaniate di un fratello, avrebbe forse risparmiato i suoi figli? Eppure costei, o pazzo sedotto dai veleni di Colchide, si dice che l'hai preferita al letto di Ipsipile! (Ovidio, *Her.* VI, 83-94 e 127-132, trad. G. Rosati)

Dalle parole di Ipsipile emerge una descrizione negativa di Medea, presentata nei suoi aspetti di maga e donna vendicativa. Infine, Ipsipile invoca Giove affinché la punisca, preannunciando così l'infausto esito delle sue nozze con l'eroe:

[...] Ma se, in qualche modo, il giusto Giove dall'alto ascolta le mie preghiere, che l'usurpatrice del mio letto soffra a sua volta la pena per cui piange Ipsipile, e provi ella stessa le sue proprie leggi; e come io sono abbandonata, sposa e madre di due figli, anche lei, avuti due figli, perda il marito; e ciò che avrà mal partorito non lo conservi a lungo, e lo perda in maniera peggiore; e vada in esilio e cerchi rifugio per l'intero mondo! (Ovidio, *Her.* VI, 152-158)

La lettera XII, scritta da Medea a Giasone, presenta una fitta serie di richiami tematici con la VI e vedrà la realizzazione della maledizione che Ipsipile aveva invocato. Questa epistola rivela anche numerosi contatti con la tragedia euripidea e i libri III e IV di Apollonio. La lettera si immagina scritta dopo che Medea è stata abbandonata da Giasone per la figlia di Creonte, ma prima della vendetta. Ovidio non dedica spazio al progetto di vendetta e all'uccisione dei figli, temi centrali invece nella tragedia di Euripide. Dunque, l'autrice della lettera non è la maga vendicatrice del dramma euripideo, consapevole del gesto che sta per compiere e decisa a farlo, ma la fanciulla innocente ancora innamorata dell'uomo che l'ha tradita.

Medea rievoca gli eventi passati, dall'arrivo di Giasone in Colchide all'innamoramento e la conseguente decisione di aiutarlo ad affrontare le prove (vv. 1-132), ricordando tutto ciò che ha fatto per lui e supplicandolo, in nome di tutto questo, di aver pietà di lei e dei loro figli (vv. 183-207). Medea crea una corrispondenza fra passato, dove Giasone era supplice in Colchide, e presente, dove lei è supplice a Corinto, ricordando all'ingrato i meriti da lei acquisiti. Giustifica i delitti dicendo di averli commessi non per crudeltà, ma perché spinta dall'amore nei

suoi confronti.

Dalla lettera emerge una donna totalmente diversa da quella descritta da Ipsipile. Ovidio non insiste sulla malvagità della donna né sulla sua natura di maga, ma si concentra sulla sua condizione di donna innamorata e ferita nei sentimenti. Solo alla fine l'amore lascia spazio all'intento vendicativo:

[...] Ma a che serve preannunciare il castigo? La mia ira è gravida di minacce smisurate. Dove l'ira mi porterà, io la seguirò. Della mia azione forse mi pentirò; mi pento però anche di aver dato aiuto a un marito infedele. Ma di questo si occupi il dio che ora sconvolge il mio petto. Sì, la mia mente sta meditando qualcosa di enorme. (Ovidio, *Her.* XII, 207-212)

Così si chiude la lettera, Medea sente che le sta nascendo un proposito nell'animo ma ancora non ne mostra la consapevolezza, dato essenziale invece nella tragedia di Euripide.

2.1.5. La *Medea* di Seneca

Seneca riprende la tragedia di Euripide nella sua struttura generale, presentando la parte della storia che si svolge a Corinto, il matrimonio di Giasone con Creusa e la conseguente vendetta di Medea. Tuttavia, offre una versione più soggettiva che va oltre la trama, ponendo maggiore enfasi nel ricreare il conflitto passionale. L'autore accentua la capacità distruttiva dell'*eros*, elemento portante della tragedia greca, analizzando la psicologia di Medea: la donna è ancora innamorata di Giasone, come nelle *Heroides*, e vive una lotta interiore fra *ratio* e *furor*, che, alla fine, vede prevalere quest'ultimo. Nella tragedia greca si manifestava la lotta tra passione e ragione, mostrando il trionfo della prima e i suoi distruttivi effetti nell'essere umano, ma Seneca va più in là del lavoro che ha fatto Euripide: analizza la psicologia dei personaggi, tormentati dalle passioni, e l'atmosfera che li circonda.

A differenza di Euripide, dove l'azione si sviluppa come una reazione a un susseguirsi di eventi, in Seneca, Medea appare fin dall'inizio in preda all'ira. Biondi

la definisce per questo un personaggio “piatto”, contrapponendola alla Medea di Euripide, che appare come un personaggio dinamico e aperto, perché psicologicamente contraddittorio, che passa da vittima a carnefice⁴⁷. Se in Euripide c'è un percorso psicologico, in Seneca risulta scorciato e già dai primi versi si capisce cosa succederà in seguito:

MEDEA: Ora, ora siate presenti, dee vendicatrici dei delitti, irte le chiome di serpenti, con la face fumosa nelle mani insanguinate, siate presenti, orride come allora alle mie nozze: date morte alla nuova sposa, morte al suocero e alla stirpe regale. A me qualcosa di peggio da augurare al mio sposo: viva, vada ramingo per città straniere, privo di tutto, esule, pauroso, odiato, senza certa dimora; varchi altrui soglie, ospite già noto, brami me in moglie e - che potrei augurargli di peggio?- figli simili al padre e alla madre. Pronta, già pronta è la vendetta: ha figli.
(Sen., *Med.* 13-26, trad. A. Traina)

L'inizio dell'opera, dunque, manda già segnali espliciti della fine. In realtà, come osserva Petrone, dopo il primo coro Medea si mostra sconvolta dal canto nuziale e solo allora inizia a pianificare la vendetta, agendo come se scoprisse solo in quel momento il tradimento da parte del suo uomo, nonostante nel prologo avesse dimostrato di esserne a conoscenza⁴⁸. Da qui la contraddizione di Seneca, che deve tornare indietro e fare ricominciare l'azione dato che molti dei motivi della vicenda anticipati nel prologo devono ancora svolgersi drammaticamente.

Inoltre, manca l'*incipit* tradizionale e questo contribuisce ad accrescere l'importanza del tema della nave Argo, vista da Seneca come la vera causa delle vicende di Medea⁴⁹. Euripide aveva negato che ci fosse un rapporto fra la prima nave e gli atti di Medea, come capiamo dalle parole della nutrice:

NUTRICE: Ah, se la nave Argo non avesse mai traversato veloce le cerulee Simplegadi verso la terra dei Colchi, né quel pino reciso fosse mai caduto nelle boschive valli del Pelio, né mai di remi

⁴⁷ G. G. Biondi, «Introduzione», in Lucio Anneo Seneca, *Medea-Fedra*, Milano, BUR, 1997, pp. 11-62.

⁴⁸ G. Petrone, «La *Medea* di Seneca tra paradigma retorico e tradizione letteraria», in *Lo sperimentalismo di Seneca*, Palermo, 1999, p. 21.

⁴⁹ Ivi, pp. 22-23.

avesse armato le mani dei nobili eroi, che per Pelia andarono in cerca del vello tutto d'oro. (Eur., *Med.* 1-6)

In Euripide, la nave Argo causava sventure a Medea, dunque costituiva un danno per lei, sottraendola alla sua patria e alla sua famiglia. Seneca, invece, considera Medea come il danno stesso, come il “guadagno” di un'impresa che ha provocato l'ira degli dèi, spingendoli a vendicarsi. Seneca carica di significati morali l'impresa degli Argonauti, interpretandola come un *nefas*: non solo fu un atto audace, ma rappresentò al tempo stesso un atto empio, una violazione dell'ordine cosmico e delle sue leggi. L'autore recupera il passato per dare una soluzione etica al dramma: l'ampliamento della conoscenza diventa la colpa di Giasone e la conseguenza di ciò è stato l'incontro con Medea, definita come il male maggiore:

CORO: [...] Quale fu il prezzo di un tale viaggio? Il vello d'oro, e Medea male maggiore del mare, guadagno degno della prima prora. (Sen., *Med.* 360-363)

Se in Euripide la spedizione era grandiosa, di per sé, ma catastrofica, per Medea, costituendo per lei l'inizio delle sventure, in Seneca assume un senso negativo⁵⁰. L'arrivo di Giasone in Colchide, infatti, anche se, da un lato, rappresenta un aspetto positivo, perché lo porta alla conquista del vello d'oro, dall'altro, comporta un male, in quanto conosce Medea. Il viaggio, che ha rotto l'ordine del mondo, viene così punito dall'uccisione dei figli di Medea, un delitto contro natura.

In Euripide, come abbiamo visto, Medea desidera uccidere i figli per privare Giasone di una discendenza. Nella tragedia di Seneca, invece, si può cogliere una situazione caratterizzata da un colorito romano⁵¹: la cultura romana finalizzava il matrimonio alla produzione di una discendenza, quindi Medea si richiama in continuazione al proprio ruolo materno, sottolineando così l'importanza che i figli hanno per lei durante tutta la tragedia. In ogni divorzio romano i figli dovevano seguire il padre nella casa del nuovo matrimonio, quindi, se in Euripide i figli, in un primo momento, vengono esiliati insieme alla madre, qui sono destinati a vivere con

⁵⁰ G. G. Biondi, *Il nefas argonautico*, Pàtron, Bologna, 1984, pp. 43-53.

⁵¹ G. Guastella, *Il destino dei figli di Giasone*, op. cit., pp. 152-162.

il padre, privando Medea del ruolo di madre. Inoltre, Giasone, durante la tragedia, con grande ingenuità, manifesta l'affetto che prova per i figli, fornendo a Medea l'illuminazione su come colpirlo e indicando l'origine della scelta infanticida:

MEDEA: Il mio cuore può e suole, lo sai bene, sdegnare le ricchezze dei re; mi sia concesso solo di avere compagni d'esilio i miei figli: fra le loro braccia sfogherò il mio pianto. Tu, avrai altri figli.

GIASONE: Vorrei, te lo confesso, esaudire la tua preghiera: me lo proibisce l'amor paterno. Non potrei soffrirlo, neppure se me lo imponesse il re mio suocero. Sono la ragione della mia vita, il conforto di un cuore esulcerato. Piuttosto rinunciare all'aria, alle membra, alla luce. (Sen., *Med.* 540-549)

Dato che i figli appartengono già al padre, la vendetta di Medea non deve seguire quel percorso che in Euripide era necessario per spingere Giasone a prendersi cura di loro⁵².

La tragedia presenta l'innovazione tecnica di rappresentare l'uccisione dei figli davanti agli occhi degli spettatori, contrariamente a quanto si usava nel dramma antico, in cui i fatti luttuosi venivano raccontati da un nunzio.

La Medea di Seneca è caratterizzata da una maggiore violenza e l'autore risente anche dell'influsso di Ovidio: la sua protagonista, infatti, oscilla tra la donna ancora innamorata di Giasone e la Medea "nera"⁵³ concepita come un personaggio infernale, la cui perfidia è accentuata nel legame che ha con il mondo della stregoneria e della magia. Proprio per la presenza di scene cruenti, molti studiosi sono convinti che le tragedie di Seneca non siano state scritte per essere rappresentate: sono più che altro drammi statici, con pochi dialoghi e numerosi monologhi che non fanno procedere l'azione drammatica, e ciò fa pensare più a un teatro di parola che d'azione. A muovere il teatro senecano è un problema morale: Biondi osserva che se la tragedia greca si muove dentro una dimensione, quella di Seneca tende a perdere la dimensione spazio-temporale, sicché i personaggi e le azioni vengono «congestionate»⁵⁴ dalle uniche forze morali. Dunque, la tragedia si svolge

⁵² G. Guastella, *Il destino dei figli di Giasone*, op. cit., pp. 152-153.

⁵³ M. G. Ciani, op. cit., p.30.

⁵⁴ G. G. Biondi, *Introduzione*, op. cit., pp. 41-47.

nell'interiorità dei personaggi, dei quali viene recuperata la profondità psicologica: quello che a Seneca interessa è analizzare lo scontro *ratio* e *furor* che precede il momento tragico. Seneca è influenzato dal pensiero stoico: invita alla moderazione, all'equilibrio. Per lui la ragione è fondamentale, mentre rifiuta le passioni che portano al vizio.

Carmen Bernal Lavesa osserva che nelle tragedie di Seneca si può cogliere un intento didattico-moralizzante, infatti, ci sono numerose sentenze, che pronunciano i personaggi, che hanno lo scopo di arrivare direttamente agli spettatori e lasciare un'impronta nella loro mente, anche in quella dei più ignoranti⁵⁵.

NUTRICE: Taci, ti prego, soffri nel tuo cuore. Chi sopporta in silenzio e con pazienza i colpi ricevuti, può ricambiarli: pericolosa è l'ira che si cela; l'odio palese perde la facoltà di vendicarsi.

MEDEA: Lieve è il dolore in grado di ragionare e di dissimularsi: i grandi mali sono senza velo. Mi va di uscire allo scoperto.

NUTRICE: Calma la tua furia irruente, figlia: appena ti difendono il silenzio e la quiete.

MEDEA: La fortuna teme i coraggiosi, schiaccia i vili.

NUTRICE: Buono è il coraggio solo se a suo tempo.

[...]

NUTRICE: Frena le parole, pazza, rinunzia alle minacce, modera la tua esasperazione: bisogna adattarsi alle circostanze.

(Sen., *Med.* 150-160 e 174-175)

Seneca tenta di comunicare tutti gli insegnamenti morali che un'opera di teatro è capace di trasmettere. Medea incarna la devastazione, l'ira, diventando così un esempio, o meglio un esempio da non seguire: Medea sceglie sempre il comportamento sbagliato, il pubblico ne osserva le azioni e le conseguenze e per questo è spinto a seguire la via opposta. L'uomo deve capire come comportarsi nella vita, deve seguire la prospettiva stoica: essendo un essere razionale deve sottomettere tutti gli stimoli al giudizio della ragione. Medea è dominata dalla passione e per questo arriva a commettere azioni negative.

I protagonisti delle tragedie di Seneca sono personaggi negativi che si confrontano con personaggi portatori di valori positivi, destinati a soccombere

⁵⁵ C. Bernal Lavesa, «Medea en la tragedia de Seneca», in A. López, A. Pociña (a cura di), *Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 459-486.

nonostante i loro sforzi di volgere al bene chi è dominato dal *furor*: non esistono eroi positivi, tutto è dominato dai vizi e dalle passioni.

2.2. Diffusione dei classici in Spagna

La cultura antica in Spagna non si diffonde con continuità⁵⁶. Dopo la caduta dell'Impero Romano d'Occidente, nel 476 d. C., ci sono state una serie di invasioni barbariche che hanno portato cambiamenti significativi. La Spagna riesce, in un primo momento, a mantenere viva la tradizione latina grazie ai visigoti, che la rispettano. Gli altri popoli invasori, però, non si comportano allo stesso modo: nel 711 gli arabi conquistano Toledo, capitale del regno visigoto, e sottomettono quasi tutta la penisola, così la cultura classica riesce a sopravvivere solo nei regni cristiani del Nord, rimasti indipendenti al dominio musulmano. Inoltre, in seguito all'invasione araba, il latino smette di essere la lingua parlata per trasformarsi nella lingua colta, privilegio del clero; di conseguenza, un minor numero di persone è in grado di leggere e comprendere le opere classiche.

Nel IX secolo, con la rinascita carolingia, viene salvata l'antichità romana grazie a Carlo Magno (742-814), che dà impulso a una vera e propria riforma culturale: fa arrivare nel regno franco manoscritti provenienti da tutte le parti del mondo, ampliando come mai prima le biblioteche.

Ma è soprattutto a partire dal XIII secolo che la cultura classica si diffonde e non solo nel regno franco. Castilla y León mantengono alto il livello della letteratura ispano-latina e promuovono un importante centro di traduzione a Toledo. In un primo momento, la scuola di traduttori, iniziata sotto l'impulso del vescovo Raimundo, nel 1130, è patrocinata dalla Chiesa, poi, nel periodo che corrisponde alla seconda epoca di traduttori, e più precisamente fra il 1252 ed il 1287, passa sotto lo stato. Ed è proprio questo il momento in cui in Spagna viene recuperata la cultura classica, sotto il regno di Alfonso X (1252-1284), che promuove l'attività letteraria. Alfonso X,

⁵⁶ T. González Rolán, *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV): bases conceptuales y bibliográficas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 11-64.

detto «*el Sabio*», svolge un ruolo importante nella scuola di traduttori, patrocinando, supervisionando e scrivendo lui stesso, in collaborazione con un gruppo di intellettuali, un'ingente opera letteraria in castigliano. Fa tradurre interamente numerose opere latine e arabe, alcune delle quali vengono inserite all'interno della sua opera magna, la *General Estoria*⁵⁷. L'opera presenta alcuni blocchi narrativi che altro non sono che le traduzioni delle sue fonti: i traduttori, infatti, attingono a molteplici fonti, appartenenti sia alla letteratura sacra che a quella profana, e le rielaborano nel testo in un esercizio di riproduzione che comprende, talvolta, traduzioni fedeli o parafrasi, ma che, spesso, lasciano spazio a rimaneggiamenti. Dunque, anche se le traduzioni risultano per lo più letterali, a volte vengono inserite delle glosse allegoriche con l'intento moralizzatore. Nel Medioevo si pensa che le storie dell'antichità abbiano un carattere esemplare che alla vista non si può cogliere, dunque, l'erudito ha il compito di interpretare il mito per scoprirne il senso nascosto. I redattori della *General Estoria*, cercando i messaggi e gli esempi morali contenuti nei miti, li trasformano in *exempla*, dandogli così una nuova identità.

Il Cristianesimo, da un lato, permette la continuità del pensiero e dell'arte antica, dall'altro, provoca una rottura: i testi pagani, infatti, sono visti come una minaccia per la vita religiosa e per la morale diffusa da Cristo, quindi, devono essere proibiti o, se possibile, “purificati”. Si impone un atteggiamento selettivo e si decide quali opere possono essere lette e in che modo. Per quanto riguarda l'istruzione, come testi su cui studiare, vengono scelti quelli ritenuti utili per imparare la lingua e lo stile, ma che siano in grado di fornire, allo stesso tempo, un insegnamento morale e una conoscenza generale dell'antichità. In questi anni la tradizione degli studi letterari si appoggia a un canone di autori antichi, sia cristiani che pagani: Virgilio e Ovidio presiedono questo canone, ma sono inseriti anche Lucano, Giovenale, Stazio, Orazio, e altri autori della scuola romana, mancano invece quelli greci, conosciuti nel Medioevo solo grazie alle imitazioni latine. Seneca entrerà nel canone successivamente, dopo che nel XII secolo inizieranno a diffondersi le sue opere filosofiche.

⁵⁷ Con questa opera Alfonso X intendeva realizzare l'ambizioso progetto di raccogliere tutta la storia del mondo, dalle sue origini sino all'età contemporanea, in una compilazione che accogliesse sullo stesso piano sia le vicende bibliche che quelle mitologiche. L'opera rimase incompleta, interrotta alla sesta parte.

La Chiesa, dunque, permette di preservare dalla distruzione parte del patrimonio classico, ma, dato che i testi devono essere usati in funzione della fede, il pensiero pagano sopravvive deformato dal pensiero cristiano. Per questo motivo, poi, con l'Umanesimo si sente l'esigenza di tornare alle vere fonti antiche.

Nel XV secolo importanti umanisti sono il Marqués de Santillana (1398-1458), che promuove un circolo letterario, e Antonio de Nebrija (1441-1522), che sente il bisogno di tornare ai testi originali per correggere gli errori intervenuti nel corso dei tempi. Nebrija fa una riforma dell'insegnamento del latino: gli umanisti vogliono rivalutare il latino per permettere ai giovani di conoscere i testi antichi. Inoltre, se nel Medioevo la scuola seleziona i testi e gli autori, trasmettendo solo in parte le opere antiche, nel Rinascimento non dipende più dall'ambito scolastico, ma dalla volontà dell'individuo, la scelta di un tema o di una forma tradizionale a cui accostarsi.

Ricapitolando, la tradizione antica, interrotta nel Medioevo, sarà rivalutata nel Rinascimento e adattata allo spirito del nuovo tempo. Lida de Malkiel spiega questa discontinuità ritenendo che l'influsso e la fortuna dei testi greco-latini dipende da ciò che cerca l'artista moderno, dunque, gli autori vengono diversamente letti e apprezzati a seconda delle epoche e delle circostanze:

La «moraleja» de la historia del influjo grecorromano enseña, pues, que la Antigüedad clásica no vale como panacea ya confeccionada y lista para cualquier caso, sino como estímulo que ha sabido arrancar altísimas respuestas de la naturalezas privilegiadas, sin poder, claro está, convertir en privilegiadas a las naturalezas que no lo son. El «influjo» grecorromano – no nos engañe la metáfora – no es un fluido que mane de Homero y Virgilio con virtud de vivificar y ennoblecer cuanto toque: es un juego complejo en el cual, como muy bien demuestra el libro de Highet, tanto o más importantes que la belleza del arte clásico son las circunstancias de su acogida. [...] Pues, es el estado de ánimo de la época, por así decirlo, lo que determina la fecundidad del influjo de la obra antigua, no sólo el carácter intrínseco de ésta⁵⁸.

Lida de Malkiel si mostra d'accordo con il pensiero di Highet. Lo studioso si chiede come mai, ad esempio, Eschilo non sia importante nel Rinascimento ma lo sia

⁵⁸ M. R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 364-365.

invece nel Romanticismo; si chiede come mai nel XVII secolo gli artisti aspirino a un ordine rigoroso e ricerchino la forma letteraria greca, dopo l'arte informe del Medioevo e quella tumultuosa del Rinascimento: «probablemente es el caso que cada época toma de la Antigüedad lo que le place»⁵⁹. Dunque, non importa che un'opera sia bella di per sé, perché è il contesto storico-culturale che determina quale autore debba essere recuperato.

2.2.1. Il caso di Seneca

Le informazioni riguardanti la ricezione di Seneca in Spagna sono state fornite dallo studioso Karl Alfred Blüher che, non potendo dimostrare una continuità della diffusione dell'autore latino dall'antichità al Medioevo, fa partire le sue indagini dal XIII secolo, periodo in cui riappare dopo una lunga interruzione⁶⁰. Infatti, se nell'antichità Seneca gode di grande popolarità e le sue opere si diffondono in tutto l'Impero Romano, andando a formare parte del patrimonio generale della cultura, nei cinque secoli che seguono la disfatta del regno visigoto non sappiamo se le sue opere erano conosciute, perché i documenti letterari dei secoli dal VIII al XIII sono poco adatti a dimostrarlo.

La Spagna, terra natale di Seneca, non sembra aver partecipato in tutto il Medioevo alla tradizione delle sue opere. Nel resto dell'Europa, invece, molti sono gli autori che lo hanno letto, infatti, i manoscritti di Seneca erano accessibili fuori della Spagna già a partire dal IX secolo in numerose biblioteche di monasteri e cattedrali.

A partire dal XIII secolo, le opere di Seneca trovano spazio nelle biblioteche delle case reali, nelle sedi vescovili e nelle biblioteche private: la prima conoscenza diretta con i suoi scritti avviene nel circolo del vescovo di Toledo Rodrigo Jiménez de Rada (1170-1247), promotore del risorgimento politico e culturale sotto il regno di Fernando III (1217-1252). Sotto il regno di Alfonso *el Sabio* (1252-1284)

⁵⁹ Lida de Malkiel ripropone il pensiero di G. Highet, *The classical tradition: Greek and Roman influences on western literature*, New York, Oxford University Press, 1949, p. 361.

⁶⁰ K. A. Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, trad. Juan Conde, Madrid, Gredos, 1983, pp.7-156.

sicuramente sono presenti opere di Seneca nella biblioteca del palazzo, lo capiamo perché nella sua *General Estoria* fa un riferimento al filosofo. Sotto Sancho IV (1284-1295) continua l'interesse per la scienza e la letteratura e la biblioteca reale si arricchisce di opere di Seneca.

Le opere più diffuse erano le *Epistulae ad Lucilium*, *De clementia*, *De beneficiis*, le *Naturales Quaestiones*; mentre le tragedie ancora non si leggevano. Oltre a queste quattro opere genuine, circolavano anche numerosi scritti apocrifi.

Nel XV secolo inizia una nuova fase di ricezione di Seneca. Se nei secoli precedenti la sua conoscenza e l'uso diretto delle sue opere erano limitati, in questo periodo diventa un autore molto letto e accessibile non solo nell'originale latino, ma anche nelle numerose traduzioni.

La vita culturale e letteraria a Castilla vive una rinascita in questi anni grazie al volere delle corti: prima, raggiunge il massimo splendore con Alfonso V (1416-1458) che sposta la corte a Napoli, dal 1443, circondandosi di umanisti; poi, sotto il regno di Isabella (1474-1504) e Fernando (1479-1516), che uniscono le corone di Castilla y Aragón, favorendo la diffusione dell'umanesimo in Spagna. La corte reale acquista molte opere di Seneca, delle quali vengono fatte numerose traduzioni. In Spagna arrivano molti manoscritti di opere classiche provenienti dai centri umanisti italiani, aumentando così la lista dei testi in numerose biblioteche.

Il segno più evidente della rivalutazione di Seneca è dato dalle numerose traduzioni fatte in catalano e castigliano delle sue opere. La prima di tutte è una traduzione catalana in prosa delle tragedie fatta da Antoni de Vilaragut (1336-1400) che risale a prima del 1396: contiene le versioni complete di sette tragedie, *Hercules furens*, *Thyestes*, *Phoenissae*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Troades*, *Medea*, e un frammento dell'*Agamennone* (fino al verso 309). Ogni testo è preceduto dalla trama. Queste traduzioni sono fatte non tanto con l'idea di una possibile rappresentazione scenica, quanto per far conoscere il contenuto di tali tragedie. I manoscritti conservano anche note esplicative che servono a informare il lettore sull'esito che hanno avuto i miti in altri scrittori che hanno affrontato gli stessi argomenti. Ad esempio, alla fine della *Medea* viene incluso un commento che descrive la sua morte secondo la rappresentazione di Boccaccio nella sua opera *De genealogia deorum*. Questo

desiderio di approfondire la conoscenza riguardo i dettagli delle tragedie indica che c'è un forte interesse per la tematica.

Le tragedie di Seneca influenzano profondamente le letterature europee del periodo rinascimentale. In Spagna, però, arrivano più tardi e scompaiono più velocemente rispetto a paesi vicini, come l'Italia e la Francia: circa dal 1575 al 1590, momento in cui, grazie a Lope de Vega, inizia a imporsi un teatro indipendente⁶¹. Questo ritardo è dovuto al fatto che, nonostante sia stato tradotto, le versioni castigliane e catalane del XV secolo non vengono stampate e questo rende limitata la sua diffusione. Prima dell'arrivo di Lope de Vega, che rinnova il teatro spagnolo, i drammaturghi rendono omaggio alle imitazioni di Seneca che circolano in Europa. Le prime tragedie spagnole scritte seguendo lo stile di Seneca sono *Nise lastimosa* e *Nise laureada* pubblicate a Madrid da Jerónimo Bermúdez nel 1577: se nella prima compaiono allusioni dirette alla *Fedra* di Seneca, la seconda riprende il linguaggio moraleggiante, l'uso del coro, la crudeltà dei personaggi, tutti elementi che costituiscono la tecnica drammatica dell'autore latino. Altri autori che seguono lo stile di Seneca sono, ad esempio, Juan de la Cueva (*Tragedia del Príncipe tirano*), Cristóbal de Virués (*Elisa Dido*; *Atila Furioso* che ricorda *Hercules Furens*), Gabriel Lobo Laso de la Vega (*Tragedia de la honra de Dido restaurada*).

Nel XVII secolo, con la riforma di Lope de Vega, il teatro spagnolo prende le distanze da quello tradizionale. A tale proposito Blüher si chiede fino a che punto vengano ripresi gli elementi della tecnica e dello stile di Seneca nelle opere teatrali di quegli anni:

Queda, sin embargo, todavía abierta la interrogante de hasta qué punto fueron incorporados al teatro barroco del siglo XVII elementos de la técnica y estilo dramáticos de Séneca, que entonces encontraron entrada directa o indirecta en el drama español antes de Lope de Vega⁶².

In realtà, vedremo come le caratteristiche del teatro di Seneca non scompaiano da un momento all'altro, ma vengano semplicemente adattate ai tempi moderni.

⁶¹ Ivi, pp. 318-330.

⁶² Ivi, pp. 328-329.

2.2.2. Medea nel *Siglo de Oro*

Gli autori della tarda antichità, decisivi per la formazione letteraria medievale, sono letti e apprezzati anche nel *Siglo de Oro*, epoca in cui la mitologia trionfa come materia poetica. Il teatro di questi anni accoglie con entusiasmo i miti e le storie dell'antichità classica, conosciute soprattutto grazie alle traduzioni e rielaborazioni realizzate dagli umanisti a partire dal XV secolo, attualizzandoli in modo da andare incontro alle aspettative del pubblico.

Il mito di Medea è conosciuto sia nella versione di Seneca che nelle versioni di Ovidio ed Euripide.

Ovidio è il poeta più tradotto in Spagna: già Alfonso X nella sua *General Estoria* traduce le *Heroides* e *Metamorfosi*. La traduzione è letterale anche se, per quanto riguarda le *Metamorfosi*, vengono inserite delle glosse allegoriche che spiegano gli elementi soprannaturali del mito. Secondo Lida de Malkiel le traduzioni castigliane fatte da Alfonso X sono decisive per la diffusione dei classici⁶³. Highet, invece, si dimentica di citarlo nelle molte pagine che dedica alle traduzioni medievali di autori antichi all'interno della sua opera.

Highet ricorda Jorge de Bustamante che, nel 1595, è stato il primo a realizzare una traduzione integra dei quindici libri delle *Metamorfosi* di Ovidio, anche se in realtà l'opera in prosa è una versione abbastanza libera del poema⁶⁴. Altre traduzioni di Ovidio, indicate in ordine di data, sono quella di Luis Hurtado de Toledo del 1578 (Toledo); quella di Antonio Pérez Sigler del 1580, affiancata dalle sue allegorie (Salamanca); quella di Felipe Mey del 1586 (Tarragona); poi, del 1589 è quella di Pedro Sánchez de Viana, in ottave reali e terzine (Valladolid); sono anonime quelle del 1595, del 1609 e del 1622, stampate rispettivamente ad Amberes, Burgos e Madrid. Highet ricorda, inoltre, la versione catalana di Francisco Alegre del 1494, fatta dall'italiano e non dal latino.

Per quanto riguarda Seneca, oltre alla traduzione catalana di Antoni de Vilaragut, che abbiamo citato precedentemente, Highet menziona una traduzione castigliana del

⁶³ M. R. Lida de Malkiel, op. cit., p. 369.

⁶⁴ G. Highet, op. cit., p. 116.

XV secolo, fatta su richiesta del Marqués de Santillana⁶⁵.

Infine, fra le traduzioni delle tragedie di Euripide, Highet menziona la *Medea* di Pedro Simón de Abril nel 1570⁶⁶.

Al personaggio di Medea ricorrono già autori rinascimentali come Lope de Rueda, in *La comedia llamada Armelina*, e Alonso de la Vega, in la *Comedia llamada Tholomea*, anche solo citandolo brevemente, alludendo alla sua natura di maga. Nel *Siglo de Oro*, invece, la maga classica assume il ruolo di protagonista. Tre sono gli autori che rielaborano il mito degli Argonauti e di Medea: Lope de Vega, Calderón de la Barca e Francisco de Rojas Zorrilla⁶⁷.

Lope de Vega scrive *El vellocino de oro* (1622) ispirandosi alle *Metamorfosi* di Ovidio. Se nel mondo greco-latino il tema di Medea è essenzialmente tragico, il drammaturgo spagnolo ripropone le fasi iniziali del mito in forma di commedia, evitando così di trattare la tragica conclusione. Riprende la parte iniziale della storia: il viaggio degli Argonauti fino in Colchide in cerca del vello d'oro, il re Eeta che cerca di ostacolarli, Medea che s'innamora del valoroso capitano Giasone e gli offre in aiuto le proprie arti magiche; infine, la fuga di Medea e Giasone. Lope tratta il tema con originalità, inserendo nell'opera numerosi personaggi da lui stesso inventati. Non parlando dell'infanticidio, Medea non risulta violenta, ma diventa una donna intelligente e simpatica. All'autore interessano soprattutto le scene d'amore.

Pedro Calderón de la Barca scrive *El divino Jasón* ispirandosi al mito per creare un *auto sacramental*, reinterpretando i personaggi e le situazioni in chiave cristiana. Riprende la parte iniziale del mito, come Lope, dando una lettura allegorica alla vicenda argonautica: l'eroe simboleggia Cristo, che redime Medea, che rappresenta l'umanità, durante la conquista del vello d'oro, che prefigura la vita eterna. Se Giasone è Cristo, gli Argonauti corrispondono agli apostoli. Il mare e la navigazione diventano il simbolo dei pericoli del mondo e la nave simboleggia la Chiesa. All'interno di questa rappresentazione, Medea si converte nella bella e simpatica pagana.

⁶⁵ Ivi, pp. 120-122.

⁶⁶ Ivi, p. 120.

⁶⁷ A. Pociña, «Tres dramatizaciones del tema de Medea en el siglo de oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla», in A. López, A. Pociña (a cura di), *Medea. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 751-777.

La figura di Medea compare anche nella prima giornata di *Los tres mayores prodigios* del 1636. Calderón recupera la prima parte del mito fino alla conquista del vello d'oro, ispirandosi sia a Ovidio che a Lope. L'autore si ispira anche a un'altra sua opera, *El mayor encanto amor*, incentrata sull'altra grande maga dell'antichità classica, Circe. Calderón descrive Medea come una *hecichera* saggia che vive ritirata fra i monti per studiare le arti magiche, considerate una scienza. Medea, in quest'opera, si connota nel suo aspetto di maga: domina l'astrologia, gli elementi della natura e gli dèi infernali.

Infine, Francisco de Rojas Zorrilla scrive *Los encantos de Medea*, opera che verrà trattata nel capitolo seguente.

CAPITOLO 3

LOS ENCANTOS DE MEDEA E IL CONFRONTO CON I CLASSICI

3.1. Argomento

La prima giornata si apre con Giasone e Mosquete che, trasportati da una nube, giungono nel regno di Medea, dove arriva anche la donna con i figli, per fuggire dal re Esone che ha decretato la sua morte perché la considera colpevole della morte di suo fratello Pelia. Poi la scena si sposta all'interno del palazzo del re Esone, dove viene commesso il primo crimine: il re, pensando di uccidere Medea, perseguita in realtà la regina, sotto le sembianze della maga, che cade giù dal balcone e muore. Intanto Giasone, con Mosquete e i figli, scappa dal palazzo di Medea protetto dall'anello magico che lei gli ha regalato.

La seconda giornata si svolge nello spazio di Creusa, dove si preparano le nozze. Giasone scrive in una lettera i motivi per cui ripudia Medea e si addormenta, così la maga tenta di rubargli l'anello. Ma lui si sveglia e Medea giura di vendicarsi se lui persiste nel voler sposare Creusa. Esone nomina il figlio suo erede e, nel momento in cui questo sta per dare la sua mano alla nuova sposa, Medea ricorre alla magia per allontanare dal palazzo Creusa.

La terza giornata nuovamente si svolge, in un primo momento, nel regno di Medea, dove giunge Giasone per sua volontà, con lo scopo di ucciderla. Ma Medea fugge e assume le sembianze di Creusa, così riesce a ottenere l'anello. Giasone scopre l'inganno ma ormai è tardi. La scena si sposta in Grecia e Medea inizia la sua vendetta. Invoca gli dèi infernali e fa bruciare il palazzo, dove muoiono Esone e Creusa. Giasone trova i cadaveri dei figli e Medea vola via su un drago.

3.2. Personaggi

3.2.1. Medea

L'unico significativo aspetto emotivo che Rojas riesce a catturare in Medea è il travolgente amore che prova per Giasone. L'*eros*, il desiderio amoroso è origine e causa delle vicende di Medea: ha fatto tutto spinto da questo sentimento:

MED: Yo soy Medea, Jason,
la que te estima tan tierna,
que te paga pensamientos
á suspiros por finezas
que debo á tu amor por Rey,
por valiente, por la fuerza
de mi amor, por atrevido,
por discreto, por influencia
del Cielo, te adoro en fin;
y lo mas, porque en tí encierran
los Dioses todo su sér,
que eres Jason, de quien tiemblan
los exes de aqueste Polo,
y del Cielo la grandeza⁶⁸.
(Rojas, *los encantos* 250-263)

Profondamente innamorata, viene creata sulla base della Medea senecana, dove è vittima di un amore infelice che la spinge a compiere l'infanticidio. In Seneca, infatti, nonostante all'inizio della tragedia Medea sia stata tradita, dimostra ancora di provare amore nei confronti di Giasone⁶⁹, come capiamo dal fatto che vuole che lui vada in esilio con lei («il vero amore non teme nessuno», v. 416). In Euripide, invece, all'inizio del dramma, Medea non agisce più perché spinta dall'amore, come aveva fatto in passato quando aveva aiutato Giasone nell'impresa della conquista del vello d'oro. Le sue azioni, nella tragedia, sono una conseguenza dell'abbandono da parte di

⁶⁸ Si fa riferimento all'edizione di *Los encantos de Medea* della Imprenta de la Santa Cruz, di don Francisco de Toxar, 1792.

⁶⁹ A. Pociña, «El amor de Medea visto por Eurípides y por Séneca», in A. López, A. Pociña (a cura di), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 247-254.

Giasone: si muove più per gelosia, per vendicare l'offesa subita. Sono l'ingiustizia, l'oltraggio, la collera a muovere la Medea di Euripide⁷⁰.

Nelle prime due giornate è il ruolo di *enamorada* a prevalere in Medea: l'unica cosa che le interessa è recuperare l'amore di Giasone e giustifica l'uso dei poteri magici a tale scopo. In questo modo amore e magia risultano essere collegati. Alla fine della prima giornata, quando Medea scopre che Giasone è fuggito dal suo regno portando con sé i figli, va a cercarlo. Una volta resasi conto di essere stata abbandonata, sentendosi profondamente ferita e ingannata, inizia un lungo lamento d'amore:

MED: Del lecho, y de mi amor mi esposo
amado,
dormida y descuidada me ha dexado;
y aunque por el espacio
de mi hermoso Palacio
le busco, no le hallo: ay de mí, Cielos!
Jason, Jason, no al alma mis recelos
mintieron: qué he de hacer? Ay de mí!
Jason, esposo, amigo, amigo,
digo: oye, escucha mis quejas:
así te vas huyendo? Así me dexas?
Qué te ofendió tu esposa?
No amante, no constante y amorosa
te recibió en tus lazos?
Vuelve, vuelve á mis brazos.
(Rojas, *los encantos* 490-504)

Subito dopo, però, la donna augura la morte a Giasone:

MED: [...] las ondas te den sepulcro,
monumento miserable.
Salgan los tímidos peces
en túmulos de cristales;
y si á tu Reyno felice
dichosamente llegares,
la tierra no te consienta,
y si lo hiciere, te abraze.
Si á caballo te pusieres,

⁷⁰ Ivi, pp. 240-246.

por los soberbios jarales
de las montañas de Grecia,
precipitado te arrastre.
(Rojas, *los encantos* 580-592)

Notiamo la contraddittorietà di Medea che, in un unico lungo intervento, prima, pronuncia parole d'amore nei confronti di Giasone, poi, invoca catastrofi sperando di causare danni all'uomo perché l'ha abbandonata, ricorrendo anche all'uso della magia. È una donna innamorata che non conosce limiti se si tratta di difendere il suo amore. Inoltre, nella prima giornata Medea non allude mai a Creusa, il ripudio ancora non c'è stato, dunque, agisce per amore non per gelosia. Solo alla fine della seconda giornata, una volta scoperto che Giasone ama Creusa, emerge la gelosia di Medea:

MED: Escucha, Jason, que qiero
que sepas que yo te adoro,
y que tú niegas afectos
que debes á un noble amor:
pregunto yo, qué son zelos?
Son un tormento del alma,
nacidos de los incendios
del afecto del amor.
Juzgo, si yo zelos tengo,
tendré amor, es evidente,
que sin amor nunca hay zelos;
pues si los tengo de tí,
y en tus desdenes me enciendo,
y tú amante de Creusa,
me ofendes con menosprecios,
luego soy quien mas te quiere,
y tú quien me estimas menos.
(Rojas, *los encantos* 1128-1144)

L'amore spinge Medea a proteggere il marito ma, al tempo stesso, una volta respinto, si trasforma in odio e desiderio di vendetta, portandola a compiere crimini mostruosi:

MED: Villano, alevoso, necio,
por los Dioses soberanos,

que en ese Cielo supremo
pisan estrados de Estrellas,
que he de vengar de mis zelos
y mi desprecio la injuria:
no os gozareis, si este Imperio
de cristal se me opusiera;
qué te agravio? En qué te ofendo?
(Rojas, *los encantos* 1299-1307)

Medea, di fronte all'impossibilità di riavere Giasone, pensa alla vendetta per punire il suo sposo. Emerge così il potere distruttivo dell'amore e il ruolo della donna *enamorada* lascia il posto a quello crudele della vendicativa.

3.2.2. Giasone

Giasone assume le connotazioni di un personaggio negativo. Caratterizzato dalla falsità e dalla codardia, nonostante riveli fin dall'inizio di amare Creusa, si mostra come amante, sposo e padre ideale agli occhi di Medea:

MED: [...] llega, llega
á mis brazos; tan suspenso?
Qué imaginas? En qué piensas?
JAS: Si no he llegado á tus brazos,
esposa, es porque pudiera
el contento de abrazarte
con el de verte, si llegan
á juntarse en un instante,
matarme.
(Rojas, *los encantos* 77-85)

Giasone utilizza la propria capacità seduttrice per ingannare Medea: avendo paura della sua magia, cerca di mantenere buoni rapporti con la donna. Medea, credendo al suo amore, gli regala un anello capace di proteggerlo dai sortilegi. In questo modo Giasone, essendo invulnerabile, ha la possibilità di avvicinarsi a Medea senza problemi. In realtà, nonostante l'anello, Giasone continua ad avere paura della

donna: quando Medea minaccia di vendicarsi se lui persiste nel volere sposare Creusa, Giasone le dice che il matrimonio è stato deciso da suo padre, facendolo passare per un destino infausto:

MED: Advierte (ay Jason!) tus yerros,
mira que me debes mucho.
JAS: Que tienes razon confieso:
pero qué diria mi padre,
si previne el casamiento
esta noche con Creusa?
(Rojas, *los encantos* 1214-1219)

Nonostante Giasone si mostri amorevole nei confronti di Medea, a volte non riesce a non manifestare il disprezzo che prova per la donna:

JAS: Pues yo te aborrezco tanto,
irritado de tus zelos,
que quanto mas me quisieres,
te iré mas aborreciendo.
[...] Pues como tú me agraviaste,
Medea, si te aborrezco,
aunque me obliges amarte,
con lealtades, con respetos,
con finezas, con lisonjas,
con fatigas, con incendios,
como no puedo quererte,
aunque el natural esfuerzo,
son tus favores agravios,
son tus injurias requiebros,
afrentas son tus razones
y tus palabras veneno,
pues lo que pudo obligarme,
me hace que te quiera menos.
(Rojas, *los encantos* 1145-1148 e 1165-1178)

Giasone ricorre ancora una volta alla menzogna quando, nella terza giornata, si reca nel regno di Medea con l'intento di ucciderla. Per potersi avvicinare a lei, finge di amarla e le chiede perdono per le offese passate:

JAS: Si merece tus brazos,
quien vuelve arrepentido
á gozar de tu amor, perdon te pido.
MED: Yo te perdono, Jason,
llega á mis brazos, que aguardas?
(Rojas, *los encantos* 1426-1430)

Medea conosce le vere intenzioni di Giasone, ma sta al gioco e ricambia l'affetto con belle parole. Tutta l'azione è costruita sull'opposizione vero-falso: entrambi fingono amore per conquistare la fiducia l'uno dell'altra e potersi in questo modo avvicinare. La donna, infatti, ha in mente di sfruttare la situazione a proprio vantaggio e rubare l'anello a Giasone. Alla fine della scena, dunque, vediamo la situazione ribaltata da come doveva essere inizialmente: Giasone passa da ingannatore a ingannato, Medea da chi doveva essere ingannata diventa colei che inganna; Medea doveva essere la vittima di Giasone, ora sarà lui a trasformarsi nella vittima di Medea. La tragedia si basa su continui inganni fra Giasone e Medea, nei quali, ovviamente, gioca in vantaggio la maga.

Anche in Euripide l'inganno è presente. Nella tragedia greca, però, è Medea che finge di volersi riappacificare con Giasone per poter effettuare la vendetta. Leggiamo:

MEDEA: [...] Manderò a Giasone uno dei miei servitori e gli chiederò di venire al mio cospetto; a lui, quando sarà giunto, rivolgerò dolci parole, che io concordo con lui e che bene fa lui ad avere le nozze regali, conseguite grazie al tradimento nei miei confronti, e che tutto questo va bene ed è stato ben deciso. E quanto ai miei figli, chiederò che restino, non già perché io voglia lasciare ai miei nemici i miei figli in una terra ostile, esposti all'insulto, ma perché intendo uccidere con l'inganno la figlia del re. (Eur., *Med.* 774-783)

Inoltre, anche in Euripide Giasone si serve di belle parole per manipolare la realtà, risultando essere un personaggio codardo ed egoista, come in Rojas. L'abilità di Giasone di parlare bene viene sfruttata per nascondere le sue cattive intenzioni, come afferma Medea:

MEDEA: [...] per me chi è abile nel parlare, ma è ingiusto, merita il massimo della pena. Lui ha la presunzione di nascondere bene le ingiustizie con la parola; ha invece la sfrontatezza del malfattore. E nella realtà non è veramente saggio. Tu fai ora la stessa cosa: davanti a me ti comporti come una persona garbata ed eloquente; eppure un solo argomento basterà per metterti a terra.
(Eur., *Med.* 580-585)

3.2.3. I figli

In Rojas, i figli sono presenti sulla scena fin dalla prima giornata e sono in balia dei genitori: Medea li ha trasportati con sé nel suo regno, successivamente Giasone vuole portarli con sé in Grecia. Uno dei figli chiede al padre perché scappino di nascosto:

NIÑO: Adónde vamos, padre?
Adónde agora nos llevas sin mi madre?
JAS: Venid, hijos del alma, que esto os debo,
pues os saco del mal, y al bien os llevo.
(Rojas, *los encantos* 486-489)

Giasone vuole fuggire dal regno di Medea e portare con sé i figli per allontanarli dal male. I figli, poi, vengono menzionati anche nella seconda giornata e ciò contribuisce a fargli acquisire corporeità. Infine, si vedranno nel momento dell'infanticidio.

Anche in Euripide i figli sono presenti più volte sulla scena: all'inizio, quando il pedagogo li conduce nella casa (vv. 46-48 e 98-110), poi, quando Medea tenta di farli riavvicinare alla figura paterna (vv. 894-905), e ancora, nel momento in cui Medea prende la decisione di ucciderli (vv. 1021-1077). Infine, si sentono le loro grida nel momento dell'infanticidio (vv. 1271-1278). In Euripide, i figli di Giasone e Medea sono figure mute, solo nel momento dell'infanticidio gridano in cerca d'aiuto. Nella tragedia è grazie ai riferimenti che fanno gli altri personaggi che sappiamo della loro

presenza in scena. Leggiamo:

NUTRICE: Ecco, cari bambini; vostra madre
eccita il cuore, eccita la collera.
Affrettatevi in casa più rapidamente
e non accostatevi al suo sguardo,
né a lei avvicinatevi, ma guardatevi
dalla sua indole selvaggia e dalla natura ostile
propria di un animo altero.
Andate ora, tornate dentro subito.
(Eur., *Med.* 98-105)

In Seneca, invece, non si vedono mai i figli durante la tragedia. Solo nel momento dell'infanticidio compaiono sulla scena con Medea, che li uccide davanti agli occhi degli spettatori.

Nonostante non abbiano un ruolo attivo all'interno della tragedia, i figli sono molto importanti per lo svolgimento dell'azione drammatica, dato che rappresentano lo strumento di vendetta di cui si serve Medea per punire Giasone. Nei classici hanno un ruolo più importante: vengono usati da Medea per potersi avvicinare ai nemici e consegnare loro i doni che ne causeranno la distruzione. Inoltre, come abbiamo visto, in Euripide, la donna si serve di loro per far crescere nel padre l'interesse nei loro confronti. E, ancora, sarà l'amore per i figli che causerà in Medea un conflitto interiore, che analizzeremo successivamente.

3.2.4. Esone e Creusa

La figura di Creonte, re di Corinto e padre di Creusa, presente nelle tragedie classiche, nell'opera di Rojas viene sostituita da Esone, padre di Giasone, che vuole uccidere Medea. È Esone a svolgere il ruolo di Creonte anche nel volere celebrare le nozze del figlio con Creusa, che qui è sua nipote, quindi, cugina di Giasone.

Rendendo i personaggi parenti, l'autore fa in modo che alla fine Medea distrugga un'intera famiglia. A tale proposito, si può notare come, anche nella tradizione,

l'intera vicenda mitica di Medea possa essere letta come una successione di case e famiglie distrutte⁷¹: in un primo momento, sconvolge la casa di Pelia, spingendo le figlie del re a un inconsapevole parricidio; successivamente, distrugge la casa reale di Corinto, uccidendo il re e sua figlia; la sua stessa casa è distrutta, non esiste più dal momento in cui Giasone l'abbandona e lei renderà completo tale annientamento uccidendo i suoi stessi figli; infine insidierà la casa di Egeo, attentando alla vita di suo figlio Teseo.

Nell'opera di Rojas, i ruoli di Esone e Creusa diventano attivi, come vedremo nel paragrafo dedicato alle azioni secondarie. Nella tradizione, invece, non compaiono mai direttamente in scena, ma sono presenti solo attraverso dei riferimenti. Ad esempio, Creusa trae forma dalle parole degli altri personaggi: in Seneca dalle parole astiose di Medea, in un primo momento (vv. 17-18), poi, il primo coro dell'epitalamio offre una sommaria descrizione fisica (vv. 75-92) e, infine, il nunzio descrive brevemente la sua morte (vv. 879-880); in Euripide, invece, c'è un lungo e dettagliato resoconto della morte atroce di Creonte e della figlia, presentata come ingenua perché attratta dai doni di Medea (vv. 1156-1203). Inoltre, in Euripide, la figlia di Creonte non ha nemmeno il nome, la tradizione le attribuisce quello di Glauce, ma l'autore la lascia innominata perché rappresenta genericamente il ruolo della vittima innocente. Euripide intende avvolgerla in un'atmosfera tragica, come per mostrare al pubblico il terribile destino cui va incontro.

3.2.5. La regina e Alfredo

La regina, moglie di Esone e madre di Giasone, non è presente nelle tragedie classiche, ma viene introdotta da Rojas e ha un ruolo ridotto: compare nella seconda sequenza della prima giornata e rappresenta la prima vittima di Medea.

Alfredo è un cortigiano e ricopre la funzione svolta dal messaggero nei classici. Compare solo due volte nell'opera: nella prima giornata rivela al re che non è Medea a essere morta, bensì la regina (vv. 385-409); poi, nella seconda giornata, annuncia

⁷¹ D. Susanetti, «Commento», in Euripide, *Medea*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 158-159.

l'arrivo a palazzo di due uomini, uno dei quali è Giasone (vv. 719-729).

3.2.6. Mosquete

Mosquete è il *gracioso*, figura tipica del teatro del *Siglo de Oro*. Sempre al fianco di Giasone, appare fin dalla prima scena insieme al suo padrone. È lui ad aprire l'opera:

MOSQ: Gracias al Cielo, Jason,
que ya hemos llegado á tierra,
después que por estos ayres,
ciudadanos de otra esfera,
sulcamos golfos de viento
en esa nube tan densa.
(Rojas, *los encantos* 1-6)

La codardia di Mosquete si riflette attraverso l'espressione «Gracias al Cielo» che sottolinea l'atteggiamento timoroso del *criado*, caratterizzandolo fin dai primi versi. Il *gracioso* è pauroso per definizione e Mosquete lo è ancora di più dato che ha a che fare con una maga dagli straordinari poteri. Spesso, durante la tragedia, manifesta la paura nei confronti di Medea.

Nell'ultima sequenza della prima giornata, quando Giasone si prepara a fuggire con i figli, il *gracioso*, in un primo momento, tenta di dissuaderlo dall'idea della fuga perché ha paura che Medea, una volta svegliatasi, li scopra e decida di punirli:

MOSQ: Señor, tan de repente
no es justa causa que tu amor intente
olvidar á tu esposa:
no la viste en tus brazos, que amorosa
en el mar de sus ojos,
almas quisiera darte por despojos?
Sus agravios escusa.
JAS: No sabes (ay Mosquete) que á Creusa,
como te he dicho, adoro?

MOSQ: Dices bien, no lo ignoro;
 pero presto podrás volver á verla.
 JAS: Quisiera defenderla
 del peligro que temes, pues es llano,
 si el corazon al alma no ha engañado,
 que Medea en su forma la ha trocado,
 y el Rey mi padre por adversa suerte,
 pensando que es Medea con su muerte
 ha vengado la injuria de su hermano, y
 mi tio.
 MOSQ: Señor, tu intento es vano,
 volvámos por Dios, que es todo miedo.
 (Rojas, *los encantos* 435-455)

Come possiamo vedere, Giasone è deciso a correre in aiuto di Creusa, temendo per la sua incolumità. Infatti, pensa che Medea abbia dato a lei le proprie sembianze e che, per questo, il re la uccida per vendicare la morte di Pelia. Mosquete osserva che non è giusto fuggire in quel modo da una donna che lo ama e che si è pentita dei crimini che ha commesso. Il *gracioso*, che in questo caso tenta di fare ragionare Giasone, ricorda la funzione della nutrice che nelle tragedie classiche tenta di dissuadere Medea dall'idea di vendetta: se la nutrice, però, lo fa per spingere la donna a compiere il bene, il discorso del *gracioso* non risulta disinteressato. Il suo intento è quello di creare una situazione per lui più vantaggiosa, avendo paura che la maga possa punirli con degli incantesimi. Leggiamo:

MOSQ: [...] yo no quiero partirme; si despierta
 tu Medea, agora es cosa cierta,
 que ha de hacerme volver mal de mi
 agrado.
 JAS: Aqueste anillo hará que su cuidado
 temple tantos rigores;
 y así con él no ignores,
 que su encantos no han de hacer efecto.
 MOSQ: Pues yo sin la sortija me prometo
 venir por esos ayres y esas olas,
 haciendo cabriolas:
 y así, señor, tambien á mí me dexa
 que la sortija toque, que su queja
 ha de vengar en mí desde la Nave,

sino me trueca en pez, me ha de hacer ave.
(Rojas, *los encantos* 459-474)

Mosquete giustifica la propria paura ritenendo di essere esposto alla magia di Medea, a differenza di Giasone, che è protetto dall'anello che lei gli ha regalato. L'idea di essere trasformato in pesce o uccello è un chiaro riferimento a Circe, la maga che con i suoi incantesimi aveva trasformato i compagni di Ulisse in animali⁷².

Oltre alla paura e all'egoismo, viene risaltata anche la comicità del personaggio. Nella seconda giornata, Mosquete si occupa dei figli di Giasone, ricoprendo il ruolo che nei classici viene svolto dalla nutrice. Il *gracioso* si mostra incapace di tale compito perché ha difficoltà a relazionarsi con essi, trovando irritante il loro comportamento:

MOSQ: Ya he traido
tus dos hijos, que han llorado
mas que el profeta pasado;
qué haya quien sea marido
con el perpetuo chillido
del agua, la tayta, la mama,
echa ese niño en la cama;
él á la mú, ó á la ró,
traiganle huevos al ama,
diste al niño lamedor?
Has sacado la camisa?
Ha muchacho, date prisa,
pon aquese enjugador,
adereza el babador,
y otra quarenta razones.
JAS: Son hijos. MOSQ: Señor, no abones
este modo de sufrir,
que por no llegarle á oír
muchos quieren ser capones.
(Rojas, *los encantos* 990-1008)

Nella terza giornata Mosquete pronuncia più versi del suo padrone, dunque, risulta avere un maggior protagonismo rispetto a Giasone. La prima sequenza della

⁷² E. L. Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universitat de València, 2010, p. 187.

terza giornata si apre con l'arrivo di Giasone e Mosquete nel regno di Medea, richiamando l'inizio della prima giornata. Ma, se in quell'occasione erano stati trasportati dalla magia di Medea contro la loro volontà, ora si recano presso il suo palazzo volontariamente. Giasone, infatti, ha pensato a un piano per uccidere una volta per tutte la maga, così da poter essere libero di sposare Creusa. Per attuarlo ha bisogno dell'aiuto di Mosquete, che deve parlare con Medea e convincerla del fatto che Giasone provi dei reali sentimenti nei suoi confronti. Di fronte a tale richiesta il *gracioso* si mostra contrariato, manifestando la propria paura:

MOSQ: Ni yo he perdido el seso, ni tampoco estoy borracho,
lleve puesto al cogote,
que en Bretaña visité á Lanzarote.
Mandame ir á matar Turcos, ó Moros,
que resista á un Tudesco un dia de to...os:
mandame ir á lidiar con las harpías,
digo cuñadas, que me pidan tias:
ordename que engañe á Portugueses,
ó que pida prestado á Genoveses,
qualquiera cosa que ordenares sea,
y no me mandes nada con Medea;
si tu ofensa en rigores se convierte,
entra á vengarte, tú dala la muerte,
que yo no he de pagar, siendo advertido,
lo que nunca he comido ni bebido.
(Rojas, *los encantos* 1365-1380)

Ancora una volta la scena assume caratteristiche comiche grazie alle parole del *gracioso*. Mosquete afferma di essere disposto a compiere le imprese più pericolose, come combattere contro i turchi o i mori, pur di non andare da Medea. Alla fine, però, cede alla richiesta di Giasone.

Una delle caratteristiche del *gracioso* è la furbizia, a volte riesce a risolvere i problemi del proprio padrone con buoni stratagemmi, ma non è il caso di Mosquete: una volta incontrata Medea, non riesce a ingannarla, dicendole che Giasone è innamorato di lei, ma viene lui stesso ingannato. Medea, infatti, sospettando le vere intenzioni di Giasone, finge di sapere già il motivo per cui è venuto da lei e Mosquete, dunque, ritiene che non gli resti altro che dire la verità:

MED: Mas dime, á qué has venido?
 Aunque ya lo sé todo, ya he entendido
 tu intencion: de este modo saber puedo *ap.*
 á lo que viene: presto dilo.
 MOSQ: Quedo, yo diré la verdad: si está informad a *ap.*
 del caso, qué hago yo en decirlo? Nada.
 (Rojas, *los encantos* 1395-1400)

In questo modo Mosquete rivela i piani del suo signore: vuole fingere amore nei confronti di Medea così da potersi avvicinare a lei e ucciderla, dato che ha promesso la testa della donna a suo padre. Una volta scoperto come stiano realmente le cose, Medea sta al gioco di Giasone e lo accoglie nel suo palazzo. A questo punto la vicenda viene interrotta con l'uscita di scena di Giasone e Medea e l'entrata di Mosquete: ha così inizio un episodio comico presentato come una storia indipendente, isolata dal resto della narrazione. Mosquete interrompe il corso dell'azione nel momento di massima tensione per diventare protagonista di una piccola scena, dominata da un monologo molto esteso, dove si vanta delle proprie virtù e finge di combattere con il gigante Cananeo:

MOSQ: [...] Yo entro; pero allí miro
 un gigante, y me amenaza
 con la espada que endereza;
 mas yo prevengo mis armas.
 Dónde vas, triste Mosquete?
 No saldrás de aquesas ansias
 sin que pelees conmigo,
 y me venzas en batalla.
 Vive el Cielo, que es mal lance;
 mas yo le muestro, si él habla,
 mas dientes que treinta monas:
 pues cómo así me amenaza
 el gigantillo? No sabe
 que si mí furia levanta
 el brazo, en mi enojo embuelto,
 exércitos arrebaña
 de gigantes, y tan altos
 los tira, que quando baxan

hallan otro mundo nuevo,
 por ser tanta la tardanza
 que en el subir y baxar
 tuvieron? Pues si esto basta,
 dexeseme el paso libre,
 si entrar por aquesta espada:
 rodelita tambien trae?
 Ó qué lindo! Aqueso pasa?
 Guarda el rayo, Cananeo,
 porque sale la guadaña
 de la muerte: bravo pulso!
Saca la espada
 Bien me trata, y bien se guarda;
 yo le encaxo uñas arriba,
 si puedo, alguna estocada;
 pero errela, allá va otra:
 valiente eres, uñe y calla;
 bravo tajo, reparele;
 herido estoy, pues mas falta;
 el ángulo obtuso á mí?
 Ahora bien, aquesta vaya
 de zambullida; cayó,
 rinde, gigante, las armas.
Dexa caer la espada.
 A tus pies están rendidas,
 gran Mosquete; y pues es tanta
 tu piedad, como el valor,
 no me mates, basta, basta
 el vencimiento: bien dice,
 alzad, gigante, las armas:
 mas que un vaso hendido dures,
 Jupiter te guarde, manda
 que te acompañe; quedaos;
 dadme licencia que salga:
 por vida del Cananeo
 que se quede; pues lo mandas,
 yo me quedo, el Cielo os guarde:
 ó qué bien lo acompañara,
 sino lo hubiera vencido,
 que de ello el valor alcanza!
 (Rojas, *los encantos* 1546-1601)

In questo lungo intervento, Mosquete immagina che il gigante lo sfidi a duello e
 lui, che ritiene di non essere per niente un codardo, è pronto ad accettare e vincere la

sfida. La scena, ovviamente, suscita la risata del pubblico che sa che in realtà il *gracioso* ha paura di tutto e solo nella sua fantasia può immaginare di essere coraggioso. Inoltre, se da un lato Mosquete vince senza difficoltà il gigante, Giasone non riesce nel suo intento di uccidere Medea: è come se ci fosse un rovesciamento di ruoli, vedendo l'eroe in difficoltà e il *gracioso* trionfante, che rende la vicenda comica.

Grazie a questo episodio vediamo come a Rojas a volte non interessi tanto il *gracioso* come figura drammatica, quanto la sua apparizione in scene isolate che offrono visioni grottesche, permettendo all'autore di dare sfogo alla propria comicità.

Grazie al personaggio di Mosquete, l'autore alterna episodi comici a episodi di massima tensione per diminuire il *pathos*, creando così un effetto di contrasto. La figura del *gracioso* ha una doppia funzione: distendere la tensione drammatica e mantenere *suspense* dove si è creata. Lo spettatore, infatti, ha appena assistito all'incontro fra Giasone e Medea ed è a conoscenza delle loro vere intenzioni, ma, proprio sul più bello, l'azione viene interrotta, dunque, dovrà aspettare ancora prima di sapere come prosegue la vicenda.

Infine, nell'ultima sequenza, dove si compie l'infanticidio, momento ricco di *pathos*, l'azione viene interrotta dall'arrivo di Mosquete che irrompe sulla scena nudo con i vestiti in mano, come suggerito dalla didascalia «*desnudo con sus vestidos al hombro, manta y sábana, y un candel entre los vestidos, hierros y vigotera*».

MOSQ: Omnia mea mecum porto,
como dixo aquel Babieca,
Filósofo entre dos luces,
como chanflona moneda;
allá darás fuego, digo,
esta mi manta, y aquesta
la sábana de la cama.
(Rojas, *los encantos* 1975-1981)

Ancora una volta, un momento dove la tensione è al massimo viene interrotto dall'intervento divertente del *gracioso*, che arriva tranquillo sulla scena, mentre tutto intorno regna il caos. Il fatto che sia un *gracioso*, personaggio di umili condizioni, a

pronunciare una frase in latino, provoca la risata del pubblico.

3.3. Spazi dell'azione

Los encantos de Medea si svolge in due luoghi distinti, uno favorevole alla protagonista e l'altro ostile: il palazzo di Medea e il palazzo di Esone, rispettivamente.

È nella prima giornata che si definiscono questi due spazi in cui si svolgono i tre nuclei dell'azione: il primo, nelle vicinanze del palazzo di Medea; il secondo, nel palazzo di Esone; il terzo quadro, nuovamente nel regno di Medea. La seconda giornata, invece, si svolge interamente nel palazzo di Esone. Nella terza giornata vengono riproposti entrambi gli spazi: il primo quadro si svolge nel regno di Medea, in particolare all'interno del suo palazzo; e i due successivi si svolgono in Grecia, nel palazzo del re.

L'opera si apre con l'arrivo di Giasone e Mosquete nel regno di Medea. Non presente nelle tragedie classiche, viene introdotto da Rojas questo luogo magico e lontano, situato fra i monti, che è la sede della divina Medea, dove può esprimere le sue violente e focose passioni. Dal dialogo dei personaggi si possono trarre informazioni sulle caratteristiche dell'ambiente circostante:

JAS: [...] pero qué selva es aquesta
tan lóbrega y tan obscura?
Apenas la vista en ella
distingue un roble de quantos
pródigo el monte revienta.
No miras este Palacio,
por cuya altivez soberbia
solo el Sol señalar puede
la distancia de su alteza?
(Rojas, *los encantos* 16-24)

La descrizione della selva, talmente fitta che neppure il sole riesce a penetrare, si

uniforma perfettamente al carattere sinistro della protagonista. Lo spazio scenico assume così una connotazione simbolica, quasi infernale. All'interno della selva si trova un palazzo talmente enorme che non si riesce ad ammirarlo tutto:

MED: [...] y á aqueste sitio he venido,
y á esa lóbrega maleza,
donde en aqueste Palacio
los Dioses de esas cabernas
profundas, abriendo bocas
á esa campaña sedienta,
á mí voz salen humildes.
(Rojas, *los encantos* 194-200)

Il palazzo è stato costruito dagli dèi per Medea, che deve vivere in questo regno appartato, circondato da selve e boschi, per rifugiarsi da Esone che vuole ucciderla. Per la sua capacità di dominare gli animali ricorda Circe, come osserva Alberola, ma, a differenza di Circe, che è regina e padrona dell'isola di Eea, Medea non per scelta, ma per necessità, è costretta a rifugiarsi nel suo regno⁷³.

A un certo punto si sente della musica, parte integrante del teatro dell'epoca, che viene utilizzata da Rojas per creare un'atmosfera angosciante:

Dent. Music: Deten el paso, Jason,
que ya tu esposa Medea
rindió al postrer parasismo
el aliento y la belleza.
JAS: Oiste lo que cantaba?
MOSQ: Sí señor, dice que es muerta
tu esposa, y plegue á Mercurio,
que nunca otro mal te venga.
MUSIC: a tus hijos inocentes
despedazaron las fieras,
abortos irracionales,
que aquesa montaña engendran.
JAS: Vive Dios, esfinge aleve,
aspid con voz de Sirena,
que has de pagar con la vida
la música con la que alteras
el alma.

⁷³ Ivi, p. 186.

(Rojas, *los encantos* 55-71)

La canzone ricopre una duplice funzione: da un lato, contribuisce a rendere inquietante e insolito il luogo in cui si trovano, dall'altro, ha un carattere profetico, annunciando come in parte effettivamente finirà la tragedia, con la morte dei bambini.

La seconda sequenza vede l'ingresso di Esone e della regina, con le sembianze di Medea, e di Creusa. La nuova ridistribuzione dei personaggi comporta anche il cambiamento dello spazio scenico. Non essendo presenti delle didascalie che lo descrivano, si capisce dall'azione e dai dialoghi che siamo ora in uno spazio chiuso, il palazzo di Esone, in Grecia: l'ambiente cortigiano rappresenta lo spazio della rivale Creusa, luogo dominato dall'odio contro Medea. Alcuni interventi dei personaggi potrebbero fare pensare che l'azione si svolga in uno spazio agreste, quando il re fa un riferimento a un monte («a la cumbre de aquel monte te levantas», vv. 354-355) e più avanti Alfredo dirà che il corpo sbatte contro un macigno («el cuerpo que despeñado dió en ese peñasco helado», vv. 391-392). In realtà queste parole fanno riferimento allo spazio drammatico che va oltre quello scenico⁷⁴: gli spettatori vedono sulla scena il palazzo del re; il luogo agreste, nominato da Esone e da Alfredo, allude allo spazio extrascenico con il quale i personaggi interagiscono.

Anche in Euripide le coordinate spaziali della vicenda non si limitano all'orizzonte visivo degli spettatori, ma le parole e i gesti dei personaggi sono posti in stretta relazione con quanto appartiene alle dimensioni del retroscena e del fuoriscena: ad esempio, gli spettatori, ancora prima di vedere Medea sulla scena, la sentono urlare e minacciare il marito dall'interno della casa (vv. 96-97); e ancora, nel momento dell'infanticidio, sentono le grida dei bambini (vv. 1270-1278).

Inoltre, anche in Euripide troviamo la contrapposizione fra due luoghi, entrambi a Corinto: la casa di Medea e il palazzo di Creonte. La casa è il luogo domestico degli affetti: per Medea l'interno della casa rappresenta lo spazio in cui si consuma l'esistenza femminile, ma diventa il luogo della solitudine una volta infranto il legame matrimoniale. A questo luogo si contrappone il ricco palazzo dove vivono gli

⁷⁴ Con spazio drammatico si intende lo spazio della finzione, con spazio scenico invece si indica lo spazio che viene concretamente visto dal pubblico.

sposi novelli: la dimora regale è simbolo della nuova condizione conquistata dall'eroe⁷⁵.

3.4. Struttura narrativa

Nel *Siglo de Oro*, in seguito alla riforma teatrale proposta da Lope de Vega in *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, le opere teatrali vengono divise in tre giornate, che, come abbiamo visto nel primo capitolo, corrispondono rispettivamente all'esposizione dei fatti, allo svolgimento e alla soluzione finale. Rojas, influenzato dalle norme convenzionali del teatro contemporaneo, suddivide *Los encantos de Medea* in tre atti o giornate, a loro volta divise in tre quadri o sequenze, a differenza delle tragedie classiche, che sono suddivise in cinque atti.

Rojas crea all'interno della tragedia dei parallelismi fra una giornata e l'altra attraverso una struttura di rimandi e risonanze, una replica dei rispettivi punti di vista, ricorrendo all'uso di analepsi e prolessi. In questo modo vengono causate delle continue interruzioni dell'azione che comportano la sospensione della cronologia lineare della storia e ciò contribuisce a creare uno stato di attesa nello spettatore che, incuriosito dalla storia, dovrà aspettare che riprenda l'azione principale per sapere come procedono i fatti. Andiamo a vedere alcuni esempi.

Nella prima giornata, l'azione viene interrotta da Medea che, con un lungo intervento, prima, rievoca in *flashback* l'antefatto della storia (vv. 136-185), poi, anticipa quello che succederà nella sequenza successiva, e cioè l'inseguimento e la morte della regina:

MED: [...] Mas otra cosa me queda
por decirte: sabrás, pues,
que á una dama, medianera
de mi muerte, dexé allá,
Jason, en mi forma mesma
convertida, y esta noche

⁷⁵ V. di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 121-123.

será de la parca fiera
 el miserable despojo.
 Pues tu padre el Rey, apenas
 Proserpina vestirá
 las campañas de tinieblas,
 quando pensando ser yo
 á quien da muerte, en defensa
 pondrá el agravio, matando
 á; pero quien fuere sea,
 pues me paga la intencion,
 ya que no pague la pena
 Ay de tí, Jason! Ay, digo! *ap.*
 Si que es tu madre supieras
 la transformada en mi rostro,
 y objeto de mis ofensas!
 (Rojas, *los encantos* 201-221)

Nella seconda giornata, l'azione viene interrotta dall'arrivo di Giasone che racconta a Esone e Creusa quello che gli è capitato: il rapimento da parte di Medea. Il racconto crea un parallelismo con la prima giornata, dato che ripercorre gli avvenimenti accaduti precedentemente, narrati ora dal punto di vista di Giasone. Leggiamo:

JAS: [...] Baxó la nube en efecto,
 y á mí que con un criado,
 fatigado de la caza,
 la rienda afloxé al descanso,
 me arrebató en su aspereza,
 trasladándome á un Palacio:
 [...] Hallé á Medea por Reyna
 de este suntuoso Palacio,
 que fue ofensa de tres vidas,
 y de mi lealtad agravio.
 Contóme (ay Cielos!) avisóme
 de este lastimoso daño,
 pero decirme no quiso
 que el semblante transformado
 era de mi madre, y yo
 viendome con presagios
 de algun infelice fin,
 volverme á mi Patria trazo

(Rojas, *los encantos* 777-782 e 787-798)

Il racconto in *flashback* ha la funzione di informare gli altri personaggi presenti sulla scena degli avvenimenti precedenti il punto raggiunto dalla storia; il pubblico, invece, conosce già i fatti, avendo assistito a essi durante la prima giornata.

Poi, Giasone continua raccontando come è riuscito a fuggire dal regno di Medea. La fuga di Giasone, Mosquete e i figli non è stata rappresentata sulla scena, quindi, attraverso la seconda parte del racconto, Giasone mette al corrente gli spettatori del viaggio che hanno intrapreso, affrontando una lunga navigazione con le sue tormenti e la sua calma (vv. 799-944). Il mare risulta essere un elemento correlato a Giasone, infatti il movimento delle onde corrisponde al suo animo instabile, dove regna una continua alternanza di sentimenti che si traducono in un comportamento ingannevole nei confronti di Medea: quando è lontano da lei, la disprezza e mostra amore nei confronti di Creusa, di cui è realmente innamorato; quando è con Medea, finge di amarla per ricevere in cambio aiuti e favori. Inoltre, il viaggio via mare ricorda il viaggio che Giasone ha intrapreso con gli Argonauti per andare alla ricerca del vello d'oro.

L'azione viene interrotta anche nella terza giornata dal racconto in *flashback* di Creusa, che rievoca tutto ciò che le è capitato una volta che Medea, con un incantesimo, l'ha fatta volare via dal palazzo (vv. 1690-1775). Questo lungo intervento richiama quello fatto da Giasone nella seconda giornata, creando un parallelismo. Inoltre, il racconto di Creusa ha una duplice funzione: da un lato, permette agli altri personaggi e al pubblico di conoscere ciò che non è stato rappresentato sulla scena; dall'altro, permette di creare un collegamento fra le azioni passate e il momento presente. Si può notare, infatti, come i fatti accaduti fuori scena la spingano alla decisione finale di non sposare Giasone, seppure ne sia innamorata, per paura della magia di Medea. Creusa riporta le parole che la maga le ha detto:

CREUS: [...] Hoy te perdono,
y á tu Palacio te vuelvo;
pero si de afectos locos
vestida, intentas volverte

con Jason, por los hermosos
Cielos que he de convertirte
en llamas; y luego toco
las paredes de este Alcazar
en un punto, donde solo
fueron tus brazos el cuerpo,
despues de surcar al golfo
de tan grandes infortunios.
(Rojas, *los encantos* 1754-1768)

Dal racconto emerge il sentimento umano di Medea: se alla fine della seconda giornata, gelosa di Creusa, la porta via dal palazzo facendola volare su una sedia, in un secondo momento, mossa da compassione, dopo averla lasciata in un bosco, decide di riportarla a casa sana e salva, purché stia lontana dal suo amato. Medea libera Creusa, ma, al tempo stesso, la minaccia di non sposarsi. Anche nella giornata precedente aveva minacciato Giasone di non sposare Creusa:

MED: Yo me voy, pero te advierto
que si te casas, Jason,
todo este amor, este afecto,
esta congoja, este llanto,
este bolcan, este incendio,
este que aborto amor puro,
este que exâlo tormento,
esta que ánimo lealtad,
esta que me infunde aliento,
si antes todos te ayudaban,
hoy con ellos me prometo
la venganza, rebocando
mis dulzuras á ardimientos,
á iras mi firme amor,
á rigor mi sentimiento,
mis lealtades en venganzas,
en castigos mis requiebros,
que soy la cruel Medea;
[...] y á esa dama que tan tierno
miras, y aun á nuestros hijos,
para memoria del tiempo,
haga átomos de ceniza
con los soplos de mi fuego.
(Rojas, *los encantos* 1224-1241 e 1250-1254).

La maga afferma che, se Giasone persiste nel volersi sposare con la cugina, renderà cenere Creusa e i loro stessi figli con l'aiuto del fuoco, ricordando le parole della Medea di Seneca. Anche nella tragedia latina, infatti, la donna anticipa quello che succederà alla fine:

MED: [...] Ridurrò il palazzo in un mucchio di cenere: il vortice di fiamme e fumo si vedrà fin dal capo Maléa, che costringe le navi a lunghi giri. (Sen., *Med.* vv. 147-149)

Tali minacce contribuiscono a creare una particolare tensione drammatica, costringendo la vittima a sottostare al destino e creando un clima di ansia che raggiungerà l'apice nel momento in cui si compirà la vendetta. Al tempo stesso, però, anticipando quello che succederà, diminuiscono l'impatto violento.

Fraasi ed episodi che preannunciano il finale tragico sono presenti anche nei classici. In Seneca, fin dall'inizio si sa come andrà a finire l'opera, grazie alle parole di Medea, che annuncia la sua vendetta:

MEDEA: Ora, ora siate presenti, dee vendicatrici dei delitti, irte le chiome di serpenti, con la face fumosa nelle mani insanguinate, siate presenti, orride come allora alle mie nozze: date morte alla nuova sposa, morte al suocero e alla stirpe regale. A me qualcosa di peggio da augurare al mio sposo: viva, vada ramingo per città straniera, privo di tutto, esule, pauroso, odiato, senza certa dimora; varchi altrui soglie, ospite già noto, brami me in moglie e - che potrei augurargli di peggio?- figli simili al padre e alla madre. Pronta, già pronta è la vendetta: ha figli.
(Sen., *Med.* 13-26)

In Euripide, invece, i piani di Medea prendono forma durante la tragedia, ma la nutrice, fin dall'inizio, mostra la propria preoccupazione, temendo che la donna possa compiere qualche crimine:

NUTRICE: Temo che qualcosa di sinistro possa lei meditare. Ha un animo violento e non tollererà essere maltrattata; io la conosco e

ho timore che ella spinga una spada affilata attraverso il fegato, oppure che uccida il sovrano e colui che ha contratto le nozze e che poi si procuri una sventura maggiore. (Eur., *Med.* 38-45)

Solo successivamente, però, Medea decide come vendicarsi e rivela i suoi piani, anticipando il finale tragico:

MEDEA: [...] intendo uccidere con l'inganno la figlia del re. Manderò, infatti, proprio loro con nelle mani i doni, un fine peplo e un diadema d'oro. Quando lei, prendendo l'ornamento, l'indosserà sul corpo, miseramente perirà, lei e chiunque altro tocchi la fanciulla. Con tali veleni ungerò i doni. Ora, però, voglio porre fine a questo discorso; mi è venuto da piangere per l'entità dell'azione che devo poi compiere; ucciderò, infatti, i figli miei: non vi è alcuno che me li strapperà. Sconvolgerò tutta la casa di Giasone e andrò via da questa terra, fuggendo la strage dei figli carissimi e dopo aver osato l'azione più empia.
(Eur., *Med.* 783-797)

3.5. Nuclei tematici comuni

3.5.1. L'antefatto

Rojas si serve del personaggio di Medea per recuperare l'antefatto. Nel *Siglo de Oro* anche il pubblico meno colto assiste agli spettacoli teatrali e questa ripresa degli eventi permette di fare conoscere la parte della storia che non viene trattata a chi ancora non la conosce.

Al verso 136 inizia il lungo intervento di Medea:

MED: Ya sabes, Jason invicto,
que á la generosa empresa
del Bellocino de Colcos
te partiste desde Grecia,
siendo Artífice primero
que en esta salada esfera

diste á los vientos la nave,
y el lienzo al pino: quimera,
que solo pudo el valor
atropellar, pues en ella
surcaste quanto ese golfo
de cristal por ondas crespas
divide, llegando al Reyno
de mi padre: allí la fuerza
de mi amor pudo contigo
tanto, que quise á la empresa
del Bellocino ayudarte.
(Rojas, *los encantos* 136-152)

Medea rievoca brevemente l'impresa degli Argonauti: l'arrivo degli eroi in Colchide, l'amore che ha provato per Giasone e che l'ha spinto ad aiutarlo ad affrontare le prove che suo padre Eeta gli ha imposto. Dal passo riportato, vediamo che Medea definisce Giasone «Artífice primero que en esta salada esfera diste a los vientos la nave, y el lienzo al pino» (vv. 140-143). Queste parole ricordano quelle pronunciate dal coro in Seneca:

CORO: Troppo ardì chi per primo con nave così fragile ruppe
i flutti malfidi, chi lasciando alle spalle la sua terra affidò la
vita al capriccio dei venti, chi solcando il mare aperto con
incerta rotta ebbe fiducia in un legno sottile, confine troppo
gracile tra le vie della vita e della morte.
(Sen., *Med.* 301-308)

In entrambe le tragedie, Giasone risulta colui che per primo osò sfidare i mari, ma l'immagine usata da Seneca risulta meno scontata di quella di Rojas: nell'autore latino Giasone affida la propria vita al capriccio dei venti, in Rojas, semplicemente, affida la nave ai venti e la vela all'albero.

In Euripide e Seneca sono sparsi nella tragedia i riferimenti alle prove che Giasone aveva dovuto affrontare per conquistare il vello, e cioè domare i tori che sputano fuoco dalle narici, seminare i denti del drago da cui sarebbero nati dei giganti da sconfiggere e, infine, addormentare il drago insonne. In Rojas, Medea accenna solo l'ultima delle tre prove:

MED: [...] y al Dragon, que por tre lenguas
nueve áspides bomitaba,
infundí sueño por herencia
de mis encantos, de suerte
que fue la mas rica presa
que el Ofir pudo ofrecerte,
ni el Zeylán ni Sur engendran.
(Rojas, *los encantos* 153-159)

La descrizione del drago che fa la guardia al vello d'oro riprende quella fatta da Ovidio nel VII libro delle *Metamorfosi*:

Ma c'è ancora una prova: addormentare con le erbe il mostro
insonne che custodisce l'albero del vello d'oro, ostentando
orribilmente una cresta, tre lingue e ricurve zanne. (Ovidio, *Met.*
VII, 149-151)

Sia in Ovidio che in Rojas il drago viene descritto come un mostro con tre lingue che la donna fa addormentare servendosi della magia.

Medea continua la narrazione facendo riferimento ad altri due episodi: il ringiovanimento di Esone e l'uccisione di Pelia. Leggiamo:

MED: [...] También sabes que á tu padre
infundí en sus yertas venas
los juveniles ardores
que hoy admira la experiencia.
(Rojas, *los encantos* 172-175)

L'episodio del ringiovanimento di Esone non compare né in Euripide né in Seneca, mentre è presente in Ovidio (vv. 161-293). Esone, nel mito, ha un ruolo ridotto, dato che è molto più conosciuta l'uccisione del fratello Pelia per opera di Medea, presente sia in Euripide che in Seneca. Ovidio, invece, cambia il rapporto e gli dedica maggiore spazio, in modo da poter enfatizzare i poteri della maga, descrivendo dettagliatamente il rito magico che compie, come vedremo nel paragrafo dedicato alla magia. Rojas recupera l'episodio di Esone, descrivendolo in soli quattro

versi, Ovidio, invece, racconta nel dettaglio il passaggio dalla vecchiaia alla giovinezza, descrivendo anche i cambiamenti fisici del re:

[...] Medea sguainò la spada e, tagliata la gola del vecchio, ne lasciò uscire il sangue consunto e lo sostituì col magico filtro. Esone ne bevve con la bocca e ne assorbì dalla ferita e subito la barba e i capelli persero il loro candore per ridiventare neri. Sparirono senza lasciar traccia la magrezza, il pallore e lo squallore della vecchiaia, mentre si appianavano le rughe e una nuova floridezza dava vita e vigore alle membra. Con suo grande stupore Esone ritrovò in sé l'aspetto che ricordava d'avere quarant'anni prima. (Ovidio, *Met.* VII, 285-293)

Anche la morte di Pelia, in Rojas, viene accennata in una decina di versi, mentre, in Ovidio, è presente la lunga descrizione di come Medea riesca a conquistare la fiducia delle figlie di Pelia, convincendole a commettere l'omicidio (vv. 297-350). Leggiamo:

MED: [...] Esto supuesto, sabrás
que á tu aleve tío Pelias,
ese que por reynar quiso
matarte, pudo mi ciencia
darle la debida muerte,
poniendo á sus hijas mesmas
por carniceros verdugos,
que en sus entrañas sangrientas
siete veces al cuchillo
opusieron la violencia.
(Rojas, *los encantos* 176-185)

Alcuni riferimenti all'episodio di Pelia si trovano anche nella tragedia di Seneca, quando Medea, dopo il canto nuziale, ricorda i suoi delitti e quando rinfaccia a Giasone tutto ciò che ha compiuto per lui:

MEDEA: [...] le membra del vecchio Pelia bollite nel paiolo.
(Sen., *Med.* 133-134)

MEDEA: [...] le figlie persuase dal mio inganno a fare a pezzi il

vecchio genitore, nell'illusione di resuscitarlo.
(Sen., *Med.* 474-476)

Anche Euripide cita l'uccisione di Pelia, ricordata fin dai primi versi dalla nutrice:

NUTRICE: [...] La mia padrona, Medea, non avrebbe navigato
verso i baluardi della terra di Iolco, scossa dall'amore per Giasone,
né avrebbe persuaso le figlie di Pelia ad uccidere il padre.
(Eur., *Med.* 6-9)

In Rojas, il racconto di Medea, avendo lo scopo di orientare il pubblico sui presupposti dell'azione, in modo che le innovazioni introdotte dall'autore nel mito prendano facilmente posto accanto alla tradizione, ha la stessa funzione del prologo informativo presente nella tragedia di Euripide.

La tragedia greca si apre con un prologo che risulta articolato in due momenti: la prima scena è costituita dal monologo espositivo dove la nutrice rievoca brevemente gli antefatti della vicenda con lo scopo di informare il pubblico sugli episodi remoti e prossimi della tragedia, dal viaggio degli Argonauti fino all'arrivo di Medea a Corinto (vv. 1-15); poi, viene delineata la situazione attuale dei personaggi, cioè le nuove nozze di Giasone e il conseguente dolore di Medea (vv. 16-45). La seconda scena prevede il dialogo fra la nutrice e il pedagogo, l'anziano che accudisce i figli di Medea (vv. 46-95). Dalle loro parole emerge un altro fatto che colpirà Medea: la decisione del re di bandirla dalla città insieme ai suoi figli. Oltre a esporre gli eventi da cui l'azione prende avvio, il prologo introduce anche i nuclei tematici del dramma: la rottura dei legami familiari e il desiderio di vendetta.

Anche in Rojas, il lungo intervento di Medea può essere scomposto in due parti: nella prima parte, come abbiamo visto, recupera la vicenda mitica (vv. 136-185); nella seconda, narra la situazione presente, dicendo che Esone la sta cercando per ucciderla (vv. 186-200).

3.5.2. Nozze giuste vs. nozze sbagliate

Le versioni del mito in genere sono piuttosto ambigue sulla natura del legame fra Giasone e Medea, il più delle volte si dà per scontata l'unione senza scendere nei dettagli della sua realizzazione⁷⁶. Questa unione coniugale risulta insolita: non c'è mai stata promessa di matrimonio né un pagamento di dote, Medea non è mai stata scambiata fra due famiglie che stabilivano un'alleanza, anzi, la sua scelta di seguire Giasone ha coinciso col tradimento della sua stessa famiglia. Basta che Giasone porti via con sé la vergine figlia di Eeta perché la loro relazione acquisti i tratti di un legame matrimoniale.

Come abbiamo anticipato nel capitolo inerente al mito di Medea nei classici, in Euripide, la donna fa appello ai meriti che ha acquisito nei confronti di Giasone e ai giuramenti pronunciati da lui, considerando queste due condizioni come vincolo della loro unione. In Seneca l'unione, oltre che a basarsi sui giuramenti fatti da Giasone, si basa sulla funzione vincolante della prole: la donna richiama continuamente la sua funzione materna⁷⁷. Rojas riprende il dato convenzionale del matrimonio senza approfondirlo. Nel momento in cui Medea rievoca l'antefatto, ricorda che Giasone, per ricompensarla degli aiuti ricevuti, la sposò portandola con sé in Grecia:

MED: [...] Y pagándome el amor
por debida recompensa,
desposándome contigo,
quisiste á tu Patria Grecia
trasladarme, donde siempre
grata á tus muchas finezas,
constantes mas que yo misma,
firme mas que mi firmeza,

⁷⁶ Solo raramente disponiamo di qualche dettaglio, che però non descrive mai una forma di regolarità di questo legame. In Apollonio Rodio (*Argonautiche*, IV, 1128-1200) Giasone promette a Medea di sposarla a Iolco, ma durante il viaggio di ritorno gli Argonauti vengono raggiunti nell'isola dei Feaci dai Colchi, che li stavano inseguendo, e Medea corre il rischio di essere riconsegnata al padre. Viene in suo soccorso Arete, regina dei Feaci, che organizza un frettoloso matrimonio fra i due. Dunque si uniscono per necessità, il matrimonio non ha pieno valore giuridico, secondo il diritto matrimoniale attico, ma ha comunque un valore sacro di fronte agli dèi della Grecia che presiedono ai giuramenti e alla giustizia.

⁷⁷ G. Guastella, *Il destino dei figli di Giasone*, op. cit., pp. 140-142.

no te quise, te adoré
por deidad de quanto peyna
ese elemento salobre,
y mide el Sol en su esfera.
(Rojas, *los encantos* 160-171)

All'unione irregolare di Giasone e Medea si contrappongono le giuste nozze che si stanno per celebrare fra l'uomo e Creusa. Il re Esone, fin dalla prima giornata, mostra la volontà di farli sposare:

REY: [...] muerta va esa vil Medea,
nuevos incendios desea
el alma: casarte quiero
con Jason, bella Creusa,
pues sé muy bien que te adora,
que conmigo á voces llora
de aquesta nueva Medusa
la vil pasion amorosa:
qué dices? CREUS: Que obedecerte
es honor, y será suerte.
(Rojas, *los encantos* 375-384)

Creusa è nipote di Esone, dunque, spetta a lui decidere le sorti della ragazza. Inoltre, sapendo che suo figlio è innamorato di Creusa, per ripagarlo dei servizi prestati, decide di ricompensarlo, approvando le nuove nozze:

JAS: [...] Llegué en efecto á tus plantas,
donde obediente consagro
á tu deidad mis afectos,
á tu cielo mis naufragios,
mis tormentos á este puerto,
dexando por tí, dexando
á Medea aborrecido,
para que goze en tus brazos
de mi adversidad el premio,
y de mi obediencia el lauro.
REY: El premio que quiero darte,
ha de ser que des la mano
á Creusa, prima tuya.
(Rojas, *los encantos* 935-947)

Alla fine della seconda giornata Esone tenta di unire in matrimonio i due ragazzi, ma Medea lo ostacola e con un incantesimo fa volare via Creusa dal palazzo, impedendone la realizzazione:

REY: [...] y ahora la dá los brazos,
en señal de que esta noche
serei entre gozos tantos,
un cuerpo unido á dos almas,
y dos almas en un lazo.
(Rojas, *los encantos* 954-958)

Nella tragedia spagnola, come possiamo vedere, l'idea del matrimonio fra Giasone e Creusa è inserita nella trama e prende forma durante le varie giornate. Le tragedie classiche, invece, presentano il matrimonio fra Giasone e la figlia di Creonte come già realizzato.

In Euripide è la nutrice che nel prologo, spiegando la situazione attuale, fa riferimento al matrimonio:

NUTRICE: [...] Ora invece è tutto inimicizia e i rapporti più cari sono compromessi. Giasone, infatti, ha tradito i propri figli e la mia padrona e si gode il letto di nozze regali, avendo sposato la figlia di Creonte, che regna su questa terra. Medea, l'infelice, disonorata, richiama a gran voce i giuramenti, invoca i patti, fede suprema, e chiama gli dèi a testimoni, quale contraccambio riceve da Giasone.
(Eur., *Med.* 16-23)

In Seneca, fin dal prologo, Medea invoca gli dèi degli inferi affinché diano morte alla nuova sposa (vv. 17-18), poi, nel primo dialogo con la nutrice, fa riferimento al canto nuziale:

MEDEA: È finita: il canto nuziale ferisce le mie orecchie. Io stento ancora, stento a credere a un male così grande. Questo ha potuto fare Giasone? Togliermi padre patria regno e poi lasciarmi in terra straniera, cuore di pietra? Non ha tenuto conto dei miei meriti, lui che mi ha vista vincere le fiamme del mare col delitto?
(Sen., *Med.* 116-121)

Un elemento presente nella tragedia spagnola, ma che manca nei classici, è l'amore che Giasone e Creusa provano l'uno per l'altra. Fin dai primi versi, Giasone confessa a Mosquete il sentimento che lo lega alla cugina:

MOSQ: Dime, señor, no la quieres?
Pues cómo ahora te pesa
de que aquí te haya traido,
donde ahora ser pudiera
que la hablastes? No es tu esposa?
No tienes tambien en ella
dos hijos?
JAS: Mosquete, sí,
mas el alma te confiesa
que á Creusa tengo amor.
(Rojas, *los encantos* 43-51)

Anche Creusa ama Giasone, per questo accetta con entusiasmo il matrimonio che il re Esone le propone e scambia col futuro sposo tenere parole:

JAS: No te quisiera abrazar,
aunque es tan grande mi amor,
porque es muy breve favor
para tan largo esperar:
si tu mano he de gozar
entre amorosos trasuntos
de mis incendios difuntos,
para qué quiero en tus brazos
los favores á pedazos,
si puedo gozarlos juntos?
CREUS: Pues yo, Jason, lo consiento,
aunque llegarte á abrazar
en este mar del amar,
he de trocar en tormento
todo mi primer contento,
y que es mejor he pensado,
por ser favor abreviado,
si tanto me ha de pesar
sentir no poder llegar,
que llorar haber llegado.
(Rojas, *los encantos* 959-978)

L'amore fra i due personaggi risulta, quindi, un'innovazione di Rojas, che si allontana dalle tragedie classiche, dove Giasone non prova alcun sentimento per la figlia di Creonte. In Euripide, Giasone decide di sposarla perché lo ritiene un matrimonio vantaggioso: per migliorare la propria condizione sociale e quella dei suoi figli, l'uomo deve trovare il modo di inserirsi all'interno della società e vede nel matrimonio la possibilità di raggiungere tale scopo. Leggiamo:

GIASONE: Quanto ai tuoi rimproveri riguardo alle mie nozze regali, a questo proposito ti dimostrerò di essere stato prima di tutto saggio, poi assennato e inoltre grande amico per te e per i miei figli. Ma sta' calma. Dopo che venni qui dalla terra di Iolco, trascinandomi dietro tante sciagure irrimediabili, quale soluzione più felice di questa avrei potuto trovare, divenuto esule, se non quella di sposare la figlia del re? No, non l'ho fatto per il motivo che ti punge, perché odi il tuo letto e sia stato preso dal desiderio di una nuova sposa, né perché miri a competere per il numero dei figli: quelli che ho mi bastano, non mi lamento. Ma – è questa la cosa più importante – perché vivessimo bene e senza privazioni, sapendo che ognuno, anche amico, evita il povero; inoltre volevo allevare i miei figli in modo degno della mia stirpe e, generati dei fratelli ai figli avuti da te, porli nella stessa condizione, cosicché, riunita la famiglia, potessimo essere felici. (Eur., *Med.* 547-565)

Anche in Seneca Giasone non ama Creusa, ma sceglie di sposarla per salvare la vita dei figli, staccando il loro destino da quello di una madre criminale. In un primo momento, Medea attribuisce a Creonte la colpa di tutto: secondo lei, Giasone solo obbedisce alla volontà del re sposando sua figlia. Leggiamo:

MEDEA: [...] La colpa è tutta di Creonte, il despota che scioglie nozze, strappa la madre ai figli, rompe un legame consacrato da tali pegni: sia lui il bersaglio, paghi solo lui quello che deve. Ridurrò il palazzo in un mucchio di cenere: il vortice di fiamme e fumo si vedrà fin dal capo Maléa, che costringe le navi a lunghi giri. (Sen., *Med.* 143-149)

Successivamente, durante il dialogo fra Giasone e Medea, mentre la donna tenta di convincerlo ad andare con lei in esilio, emergono altri motivi che lo spingono a

sposare Creusa. Giasone confessa che la sposa perché ha paura del re:

GIASONE: C'è un re da una parte e dall'altra.
MEDEA: C'è un pericolo più grande: Medea. Lasciaci entrare in lizza, e la posta sia Giasone.
GIASONE: Mi arrendo, sono stanco di soffrire. Ma temi anche tu: ne hai passate tante.
MEDEA: Fui sempre superiore a ogni fortuna.
GIASONE: Acasto incalza.
MEDEA: C'è un nemico più vicino, Creonte. Fuggi entrambi. Medea non ti costringe ad armare la mano contro il suocero né a macchiarti del sangue di un parente: resta innocente, vieni con me in esilio.
[...]
GIASONE: Temo il potere regale.
(Sen., *Med.* 516-524 e 528)

I due re cui Giasone fa riferimento sono Creonte e Acasto. Il primo potrebbe rappresentare un pericolo per Giasone se quest'ultimo dovesse opporsi alle nozze; il secondo, figlio di Pelia, vuole vendicare la sua morte. Se si dovessero alleare contro di lui sarebbe un disastro, quindi Giasone preferisce andare contro Medea.

In Seneca Giasone viene presentato come vigliacco: non acconsente alle nozze perché spinto da sentimenti ma si arrende alla volontà altrui, dimostrandosi un antieroe. Al contrario, Medea è come un'eroina, pronta a sfidare i re: è come se ci fosse uno scambio di ruoli che vede la natura “virile” e indomita di Medea opporsi all'atteggiamento debole e perdente dell'eroe⁷⁸. Anche in Euripide Giasone risulta un personaggio negativo, è meschino e opportunist: come abbiamo visto, per lui il matrimonio rappresenta soltanto un mezzo per ambire a una posizione sociale più elevata. Quindi, perde le sue qualità di eroe, diventando un uomo egoista che, preoccupato solo del benessere materiale, tenta di giustificare il suo operato per mezzo della sua capacità oratoria. In Rojas, invece, Giasone è deciso a sposare Creusa perché spinto da reali sentimenti, questo però lo porta ad assumere comportamenti ingannevoli nei confronti di Medea, infatti è pronto a tutto, anche a ucciderla, pur di raggiungere il proprio scopo.

⁷⁸ A. Némethi, «Commento», in L. A. Seneca, *Medea*, Pisa, ETS, 2003, pp. 219-223.

3.5.3. Il ripudio

Per poter sposare Creusa, Giasone deve prima ripudiare Medea, scrivendo le motivazioni su lettere che verranno lette pubblicamente:

JAS: Escribir quiero
la causa, por donde infiero
que el efecto surtirá
de repudiar á Medea,
que mató á mi madre, digo
mi sentimiento testigo,
y que en batalla fea
de la muerte, executó
la venganza, y su intencion
con mi tio por traicion,
y alevosa le mató.
(Rojas, *los encantos* 1014-1024)

Giasone vuole ripudiare Medea perché ha ucciso sua madre e suo zio. In realtà la situazione si ribalta e alla fine sarà Medea a rinfacciare a Giasone i favori che ha compiuto per lui attraverso l'espedito della lettera. Infatti, nel momento in cui Giasone chiude la porta della stanza per potersi concentrare e scrivere, Medea sostituisce il foglio con un altro, sul quale è scritto l'elenco di tutto ciò che lei ha fatto per lui. Giasone legge il foglio:

Lee. Que se entregó á sus finezas
Medea, quando en su Reyno
derrotado en sus riberas,
fueron sus brazos el puerto.
Verdad es que me amparò;
pero no es bastante premio,
pues con ella me casé?
Sí: pues de qué me recelo?
Lee. Que el Bellocino dorado
le ganó, pues al hambriento
Dragon, avarienta guarda,
infundió mortales sueños.
Esta es injuria? Es agravio?

Mas me irrito, y mas me ofendo,
 pues las cosas de interes
 valen con las almas menos.
Lee. No es obligacion forzosa,
 que á los ya cansados miembros
 de su padre, infundió entonces
 los juveniles esfuerzos
 que si á tu madre mató;
 y á Pelias su tio es cierto
 que de una traicion llevados,
 materle los dos quisieron:
 miente el papel y sus letras,
 rompo sus lineas.
 (Rojas, *los encantos* 1041-1066)

Giasone legge i pensieri della donna e di volta in volta interrompe la lettura per esprimere il proprio parere. Medea ricorda che, quando Giasone arrivò nel suo regno, lei lo accolse fra le sue braccia, lo aiutò a conquistare il vello d'oro, uccidendo il drago insonne. Nella prima giornata, Medea aveva detto che aveva addormentato il drago insonne grazie ai suoi incantesimi («y al Dragón [...] infundí sueño por herencia de mis encantos», vv. 153-156). Ora introduce una nuova informazione: non ha addormentato il drago, ma lo ha ucciso («pues al hambriento Dragón [...] infundió mortales sueños», vv. 1050-1052). Infine, la donna ricorda come, su richiesta di Giasone, fece ringiovanire suo padre Esone e uccise Pelia. Giasone commenta ogni crimine dichiarandosi non colpevole e nega di doverle qualcosa, anzi, si giustifica dicendo che se lei lo ha aiutato a conquistare il vello d'oro, lui l'ha ripagata sposandola.

Anche nei classici Giasone ripudia Medea per la figlia del re Creonte e Medea, delusa da tale comportamento, gli rinfaccia il passato. A differenza di Rojas, dove Giasone non incontra Medea, ma legge la lettera, in Euripide e Seneca i due personaggi si scontrano in un dialogo acceso.

Nella tragedia di Euripide, nel secondo episodio, Medea denuncia l'ingiustizia subita e accusa d'ingratitude Giasone:

MEDEA: [...] Comincerò a parlare fin dai primi avvenimenti. Io ti ho salvato, come fanno quei Greci che si imbarcarono con te sulla

stessa nave Argo, quando fosti inviato ad aggiogare i tori spiranti fuoco e a seminare il campo mortifero. E il drago io uccisi, che con le sue molteplici spire avvolgeva il vello tutto d'oro e lo custodiva insonne, e a te io elevai luce di salvezza. E sono stata io che, tradendo mio padre e la mia casa, sono venuta con te a Iolco alle falde del Pelio, più desiderosa del tuo bene che saggia. Ho fatto uccidere Pelia della morte più terribile per mano delle sue stesse figlie e ho rimosso ogni motivo di paura. E dopo essere stato trattato in questo modo da me, tu, il più vile degli uomini, mi hai tradito e ti sei procurato un nuovo letto, pur essendoci dei figli. (Eur., *Med.* 475-491)

Medea rievoca l'aiuto prestato a Giasone nella conquista del vello d'oro, ma, a differenza di Rojas, il tragediografo greco riporta tutte e tre le prove. Riferendosi all'ultima, Medea dice di aver ucciso il drago insonne («e il drago uccisi», v. 480), come in Rojas.

Questi ricordi suscitano in Medea una accesa reazione emotiva, che si manifesta con parole di biasimo e di rammarico per la mancata fedeltà ai giuramenti. Infine la donna fa riferimento ai figli: se non li avesse avuti avrebbe potuto capire il desiderio di nuove nozze, ma essendoci loro è imperdonabile la sua scelta. Giasone, per giustificare le sue scelte, si difende presentando i fatti dal suo punto di vista:

GIASONE: Dato che esalti troppo i tuoi meriti, io credo, invece, che Cipride sia stata la salvatrice della mia spedizione, lei sola fra gli dèi e gli uomini. Tu hai di sicuro una mente sottile, ma per te è un discorso odioso spiegare che Eros con le sue ineludibili frecce ti ha costretto a salvare la mia persona. Ma non intendo trattare troppo, nei particolari, questo punto: comunque tu mi abbia aiutato, non sta male. Però in cambio della mia salvezza hai ricevuto più di quanto tu mi abbia dato, come ora ti dimostrerò. Per prima cosa abiti in Grecia, anziché in un paese barbaro, conosci la giustizia e sai servirti delle leggi, senza indulgere alla forza. Poi, tutti i Greci si sono accorti che sei saggia e ne hai ottenuto fama; se invece tu abitassi agli estremi confini della terra, non si parlerebbe di te. (Eur., *Med.* 526-541)

Giasone afferma che l'aiuto ricevuto in Colchide, secondo lui, è dipeso dalla volontà degli dèi, dunque Medea non ha agito di sua iniziativa ma perché spinta dalla

dea Afrodite. Con questa interpretazione della vicenda annulla il ruolo di Medea. Inoltre, ritiene che sia stata lei a trarne dei vantaggi venendo in Grecia ed essendo così sottratta a un destino assurdo, all'oscurità delle barbarie, alla degradazione di una vita incivile. Dunque in Euripide, come in Rojas, Giasone ritiene di avere già ripagato Medea, sposandola.

In Euripide, la conversazione rappresenta lo scontro di due differenti concezioni di giustizia: da un lato, Medea ribadisce il dovere di rispettare il legame coniugale e di tenere fede ai giuramenti prestati; dall'altro, Giasone appare preoccupato di vivere bene, vuole godere di fama e assicurarsi una posizione sociale adeguata. Il dialogo fra i due personaggi appare come un vero e proprio «duello verbale»⁷⁹, come lo definisce Maria Grazia Ciani. Anche in Rojas, pur non essendoci lo scontro verbale fra i due personaggi, capiamo che sia Giasone che Medea hanno due differenti concezioni dei fatti accaduti e ognuno si mantiene fermo nella propria posizione.

Anche in Seneca Medea, nel dialogo con Giasone, in perfetta sequenza cronologica, enumera le tappe salienti del mito rinfacciandogli i meriti acquisiti nei suoi confronti:

MEDEA: [...] Mostro d'ingratitudine, ripensa all'alito infuocato del toro, al bestiame fiammeggiante di Eëta laggiù nel campo fertile d'armi, fra il terrore d'un popolo indomabile, ripensa ai proiettili di un nemico improvviso, quando per mio comando i guerrieri nati dalla terra si uccisero tra loro; aggiungi l'agognato vello dell'ariete di Frisso, il mostro insonne costretto al sonno per la prima volta, il fratello smembrato – un solo delitto in tante rate! -, le figlie persuase dal mio inganno a fare a pezzi il vecchio genitore, nell'illusione di risuscitarlo: in cerca di regni altrui ho abbandonato il mio. [...] A te ho sacrificato la patria, a te il padre il fratello il pudore. Questa è la dote con cui t'ho sposato: rendi il suo a chi va in esilio.[...]

GIASONE: Ma insomma che crimine puoi rinfacciarmi?

MEDEA: Tutti quelli che ho commesso.

GIASONE: Resta solo che sia colpevole anche dei tuoi delitti.

MEDEA: Sono tuoi, sono tuoi: compie il delitto chi ne trae vantaggio. Tutti dicono infame la tua donna? Sii tu solo a difenderla, a proclamarla innocente: per te deve essere incolpevole chiunque ha commesso una colpa per te.

⁷⁹ M. G. Ciani, op. cit., p. 20.

(Sen., *Med.* 465-477 e 487-489 e 497-503)

Come possiamo vedere, Medea ricorda a Giasone l'aiuto che gli ha prestato in Colchide. Riferendosi alla terza prova, la donna dice di avere costretto per la prima volta al sonno il mostro insonne, dunque, a differenza di Euripide e Rojas, il drago non viene ucciso, ma solo addormentato. Inoltre, in Seneca, non è presente il riferimento all'episodio del ringiovanimento di Esone, che troviamo, invece, in Rojas.

In Seneca, Medea rimprovera a Giasone di non tenere in considerazione tutti i crimini che lei ha commesso per lui, da lei considerati come la «dote» (v. 487) con la quale lo ha sposato, e per questo lo definisce «mostro d'ingratitude» (v. 465). Rojas utilizza la stessa espressione, solo che nella tragedia spagnola è Giasone a chiamare Medea «monstruo de ingratitude» (v. 2028) quando, nell'ultima scena, si chiede come la donna abbia potuto uccidere suo padre invece di vendicarsi contro di lui:

JAS: Monstruo de ingratitude,
prodigio de esas cabernas,
que abiertas bocas ofrecen
por castigo á tu clemencia:
en qué te ofendió mi padre?
Si yo te ofendí, pudieras
vengarte en mí; tanta sangre
derramas por una ofensa?
(Rojas, *los encantos* 2028-2035)

Nei classici, essendo già state compiute le nozze fra Giasone e Creusa, le parole di Medea risultano un semplice sfogo da parte della donna, che non può fare niente ormai per cambiare la situazione. In Rojas, invece, Medea rievoca il passato con la speranza che Giasone torni ad amarla.

3.5.4. Il monologo decisionale

Nelle tragedie classiche Medea, essendo già stata abbandonata da Giasone,

riflette per tutta l'opera su come attuare la sua vendetta. In Rojas, invece, è solo nella terza giornata che la donna si rende conto che Giasone non la ama più e lei non può fare niente per recuperare il suo amore, dunque, solo alla fine medita la vendetta.

Medea arriva sulla scena con un pugnale e recita un lungo monologo dove riflette su come agire. Come sottolineato dalla ripetizione in anafora della parola «ahora», è arrivato il momento di compiere una crudeltà, di vendicare l'offesa e l'amore:

MED: Ahora es tiempo, crueldad,
ahora, azero valiente,
ahora, rigores mios,
mi agravio y mi amor se vengue.
Ea, valiente corazon,
que á las dilaciones siempre,
si es forzoso la venganza,
adversos fines suceden.
Yo vengo á ser el verdugo
de mi propia sangre, tiemble
de mí misma mi furor;
pero qué yelo suspende,
dilatado por las venas,
mis primeros accidentes?
Este yelo es el de amor,
que con incendios de nieve,
en la venganza que intento
valerosa me detiene.
Pero qué aguardo? No soy
á quien Levante y Poniente
llaman la cruel Medea?
(Rojas, *los encantos* 1843-1863)

Dal monologo emergono le esitazioni della donna: sente un gelo che le percorre le vene e che, per un momento, fa vacillare l'idea di vendetta. Il gelo che sente è l'amore, sentimento che cerca di reprimere la sua furia: l'unica cosa che muove Medea per tutta la tragedia, nel bene e nel male, è la passione amorosa.

Dopo la breve esitazione, Medea torna subito in sé e, durante la riflessione, prende coscienza della “nuova Medea”, vedendosi come tutti l'hanno sempre dipinta: «No soy a quien Levante y Poniente llaman la cruel Medea?» (vv. 1861-1863). Poi, più avanti, afferma «La cruel Medea soy» (v. 1913), concludendo così il processo di

riappropriazione della propria identità:

MED: [...] La cruel Medea soy;
en esta quadra los tiene,
matarelos, pues el Cielo
hoy se levanta, y se enciende
contra mi sangre mi enojo.
(Rojas, *los encantos* 1913-1917)

Questo processo di riappropriazione dell'identità avviene anche in Seneca, in maniera più complessa. Durante il monologo decisionale, Medea esita, poi, piano piano, prende coscienza di sé stessa finché arriva ad affermare «Ora sono Medea» (v. 910):

MEDEA: [...] Esiti cuore? Segui un impulso fortunato. Che piccola parte della vendetta è questa di cui godi! Ami ancora, folle, se ti contenti di Giasone senza moglie. Pensa a un genere di castigo mai sentito, e preparati a non avere nulla di sacro, a bandire ogni ritegno: è lieve la vendetta di una mano pura. Abbandonati all'ira, svegliati dal torpore, ritrova nel profondo del tuo petto la violenza di un tempo. [...] Ora sono Medea, il mio io è maturato nel male. (Sen., *Med.* 895-904 e 910)

Medea subisce una crescita fino ad arrivare a uno stadio di maturazione: torna a essere la donna crudele di un tempo, anzi, ora che non è più la vergine fanciulla innamorata che Giasone ha conosciuto in Colchide, ma è una donna che ha conosciuto il dolore ed è diventata adulta, la sua crudeltà sarà ancora più forte. La progressione dell'azione drammatica è, quindi, parallela a quella dell'autocoscienza: la vendetta si compie nel momento in cui Medea assume la consapevolezza della propria crudeltà. Durante il monologo il personaggio si scinde, nella sua psiche, per trovare una nuova identità che, paradossalmente, è la sua identità mitologica⁸⁰.

Medea è completamente sola: se nei classici è affiancata dalla nutrice, capace di comprendere il suo dissidio interiore, in Rojas non ha nessuno con cui parlare, tutti la

⁸⁰ G. Galimberti Biffino, «“Medea nunc sum”: il destino nel nome», in A. López e A. Pociña (a cura di), *Medea. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 544-547.

detestano:

MED: [...] Si tu padre me aborrece,
la Grecia mi daño ordena:
si todos trazan mi muerte,
si aquellos mismos me agravian,
á quien serví tantas veces:
si Jason no ha de volver
á mi amor, quando promete
mi garganta al Rey su padre,
en qué, brazo, te detienes?
Creusa mi muerte espera,
porque amor temor me tiene,
desde que le dí la vida,
y desde las altiveces
de aquel monte la volví
á su Patria, si pudiese
volverse con él lo haria.
De suerte, ó valor, de suerte,
que aborrecida de todos,
quieren los Dioses que lleve
este castigo; pues yo
á todos los que previenen
mi muerte quiero matar.
Hoy, ponzoñosas serpientes,
veneno voy exâlando.
(Rojas, *los encantos* 1876-1899)

Medea è consapevole del fatto che tutti vogliono vederla morta: il re Esone vuole ucciderla; Creusa spera che muoia per poter essere libera di sposare Giasone; Giasone stesso ha promesso a suo padre di portargli la testa della maga. Medea, dunque, non vede altra soluzione che quella di prevenire la propria morte, uccidendo lei per prima. Solo alla fine fa un'allusione ai figli:

MED: [...] No ha de quedar por los Dioses,
que esos Alcázares mueven,
en todo aqueste Palacio
esta noche, en quien no vengue
mis injurias, y este azero
en mis hijos inocentes,

por ser de Jason reliquias,
ha de acelerar su temple.
(Rojas, *los encantos* 1905-1912)

In Rojas, l'animo di Medea è combattuto fra il sentimento d'amore che prova per Giasone, che la spinge a non punirlo, e l'amore ormai tradito, che le dà invece l'impulso di attuare la vendetta. Nei classici, invece, a opporsi all'idea di vendetta, è l'amore per i figli.

Nella tragedia di Euripide, Medea recita un lungo monologo decisionale. In realtà, dal punto di vista tecnico, non è un vero e proprio monologo, dato che sulla scena sono presenti altri personaggi: sarà proprio la vista dei figli che farà vacillare per un momento i suoi propositi. Leggiamo:

MEDEA: [...] Ahi, ahi! Perché mi guardate con quegli occhi, o figli? Perché sorridete l'estremo sorriso? Ahi, che devo fare? Il cuore è venuto meno, o donne, quando ho guardato lo sguardo lucente delle mie creature. Non potrei; addio propositi di prima. Condurrò fuori da questa terra i miei bambini. Perché mai, per affliggere il padre coi mali di questi, devo procurare a me sofferenze due volte più grandi? Non io certo! Addio propositi. Ma cosa mi succede? Voglio meritarmi il riso dei miei nemici, lasciandoli impuniti? Bisogna sostenere questa prova. Oh, che viltà la mia, anche solo l'accogliere nell'animo tali morbidi discorsi. Andate in casa bambini. Colui al quale non è lecito assistere al mio sacrificio, è affar suo; io non svuoterò la forza della mia mano.
(Eur., *Med.* 1040-1055)

Dopo uno straziante addio rivolto ai figli, subentra un ripensamento di Medea che pensa di rinunciare ai suoi piani e di lasciare Corinto portando i bambini con sé. Ma subito, tormentata dall'idea di essere derisa dai suoi nemici, riaffiora l'intenzione di vendicarsi. Poi ancora un ulteriore cambiamento: torna a prevalere il sentimento materno e pensa di salvare i propri figli, che potranno vivere felici con lei ad Atene. Infine, dato che in parte i suoi piani si stanno già realizzando, vede nella decisione di uccidere i figli una necessità, infatti, non possono essere lasciati in balia dei suoi nemici, che vorranno vendicare la morte della figlia di Creonte. Dunque, l'intervento di Medea si conclude con la ripresa del piano iniziale e abbraccia per un'ultima volta

i figli.

Il monologo appare come un conflitto interiore, molto più complesso di quello di Rojas. In Euripide, Medea mostra un animo lacerato che oscilla fra diverse possibilità di azione, finché non decide per la più tremenda di tutte. Paduano definisce il monologo come una «tragedia in miniatura»⁸¹, infatti, questa parte costituisce il centro conflittuale della tragedia: la sola e degna controparte di Medea non può che essere Medea stessa. Anche Carmine Catenacci afferma che «è nella persona di Medea che si fa la tragedia»⁸². La donna è tormentata da una lunga alternanza di sentimenti, che lottano nel suo animo durante questo lungo processo decisionale e causano uno sconvolgimento estremo nella sua psiche.

Sempre in Euripide, nel monologo successivo, che Medea pronuncia dopo avere saputo della morte di Creonte e della figlia, nuovamente emergono delle esitazioni:

MEDEA: [...] Ma suvvia, àrmati, mio cuore; perché indugiamo a compiere questo male terribile e pure ineluttabile? Orsù, o misera mano mia, prendi la spada, prendila, muovi verso la dolorosa meta della vita: non essere vile e non ricordarti dei tuoi figli, che ti sono assai cari, che li partoristi, ma solo per questo breve giorno dimenticati dei tuoi figli; e poi piangi. Anche se li ucciderai, nondimeno essi ti sono cari; e una donna sventurata sono io.
(Eur., *Med.* 1242-1250)

Come in Rojas Medea si rivolge al suo «valiente corazón» (v. 1847), anche in Euripide Medea si appella al proprio cuore («àrmati, mio cuore», v. 1242), affinché le dia la forza di trasformare in atto le sue intenzioni.

Anche in Seneca Medea si rivolge al proprio cuore («esiti cuore?», v. 895 e «cuore, perché vacilli?», v. 937) e lo esorta ad andare fino in fondo, di ritrovare la violenza di un tempo:

MEDEA: [...] Figli un tempo miei, pagate voi il fio delle colpe paterne. Il cuore ha brividi di orrore, il corpo è di ghiaccio, palpita il petto. L'ira è dileguata, la moglie ha lasciato il posto alla madre. Io spargere il sangue dei miei figli, del mio sangue? No, folle

⁸¹ G. Paduano, *Il teatro antico*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 96.

⁸² C. Catenacci, «Il monologo di Medea», in B. Gentili e F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 75.

furore, lungi da me questo inaudito misfatto, questa infamia contro natura: che delitto espieranno questi sventurati? Delitto è avere Giasone per padre e delitto anche maggiore Medea per madre. Muoiano, non sono miei; periscano, sono miei. Non hanno ombra di colpa, sono innocenti, lo ammetto. Ma lo era anche mio fratello. Cuore, perché vacilli? Perché lacrime mi bagnano la faccia e sono divisa fra ira e amore? Fluttuo in balia di una doppia corrente.
(Sen., *Med.* 924-939)

Di fronte all'atrocità dell'infanticidio, Medea retrocede istintivamente, abbandonandosi al turbine di sentimenti contrastanti: la donna si mostra combattuta, ogni frase contiene un'oscillazione, non sa che decisione prendere. In Euripide, i figli sono presenti sulla scena e smorzano l'idea di Medea di compiere l'infanticidio; in Seneca, la donna è sola e, nonostante senta l'amore materno, sarà il desiderio di vendetta a prevalere. Inoltre, in Euripide, Medea giustifica l'uccisione dei figli dicendo che sennò lo farebbero i Corinzi per vendicare la morte del loro sovrano; Seneca, invece, vede nella morte dei figli un'offerta come vittime sacrificali per riparare l'uccisione di Apsirto, fratello di Medea, e il tradimento di suo padre. I meriti che Medea ha acquistato nei confronti di Giasone, cioè la perdita del padre e del regno, sono visti come perdite subite da lei stessa, come dei danni che devono essere risarciti. La vendetta contro Giasone può espriare il delitto di un tempo, per questo Medea decide di punirlo privandolo dei figli, che lui ama molto. Infine, Medea dice che i due figli bastano per riparare l'offesa contro suo fratello e suo padre: con questo delitto vuole azzerare i crimini del passato, recuperare così lo scettro, il fratello, il padre. La vendetta crea l'illusione di rimettere le cose a posto⁸³.

Come possiamo vedere, Euripide e Seneca creano dei monologhi decisionali molto più complessi rispetto a quello di Rojas: i classici analizzano la psicologia di Medea e la lotta interiore fra sentimenti contrastanti, invece il tragediografo spagnolo si mostra più superficiale. A tale proposito osserva Mac Curdy:

Thus, what was the conflict in Euripides and Seneca and even in Ovid's non-dramatic version – maternal love versus desire for revenge – becomes in Rojas only one more unlovely act of a

⁸³ G. Guastella, *L'ira e l'onore. Forme di vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo, Palumbo, 2001, pp. 151-154.

woman scorned⁸⁴.

Nel monologo decisionale la Medea di Rojas non è combattuta tra l'amore materno e il desiderio di vendetta: i figli non hanno l'importanza che ricoprono nelle tragedie di Euripide e Seneca. In Rojas, dunque, manca il conflitto interiore, centrale invece nelle tragedie classiche. Medea è frenata dal compiere la vendetta solo dal sentimento d'amore che prova per Giasone, sentimento che ha manifestato per tutta la tragedia. Medea vuole “pareggiare” i conti uccidendo i figli solo «por ser de Jasón reliquias» (v. 1911); vuole che Giasone impari la lezione, deve capire che non si gioca con i sentimenti di una donna gelosa:

MED: [...] pero aquí quien mas me ofende
es Jason, y él solo muera;
pero ha de ser de esta suerte,
y que viéndolo él
ha de morir muchas veces.
(Rojas, *los encantos* 1900-1904)

La vendetta di Medea è indirizzata soprattutto contro Giasone: a lui spetterà la sorte peggiore. Infatti la donna, uccidendo tutte le persone a lui care, gli causerà una sofferenza maggiore.

La Medea di Rojas, accecata dal desiderio di vendetta, non ricorda più i teneri sentimenti materni che aveva espresso nella prima giornata, dove si mostrava preoccupata per la sorte dei figli che Giasone le aveva portato via quando era fuggito dal suo regno per tornare a palazzo (vv. 541-551). Medea non prova nessuna repulsione, sintomo di un sentimento materno, di fronte alla prospettiva di compiere un atto tanto mostruoso e innaturale, anzi uccide i figli senza esitazione e non versa lacrime di rimorso. A tale proposito afferma María Teresa Julio:

Pensar en Medea como la madre sin entrañas que asesina a sus hijos es no acabar de entender la figura de la maga en todas sus dimensiones. Es una mujer que lo ha perdido todo por seguir a

⁸⁴ R. R. Mac Curdy, op. cit., p. 29.

Jasón y ahora no puede dejarlo escapar⁸⁵.

Come sostiene María Teresa Julio, predomina la *Medea-mujer* sulla *Medea-madre*⁸⁶: per seguire Giasone in Grecia la maga ha perso tutto, il padre e la patria, per questo ora ricorre a tutto ciò che è in suo potere per non lasciarselo scappare. Infine, quando si rende conto che l'amore non è ricambiato, decide di servirsi dei figli per trionfare su Giasone, dunque, li uccide senza pietà.

Anche in Euripide a vendicarsi è la moglie abbandonata e privata della propria dignità più che la madre: seppure sia legata ai figli da un vincolo d'affetto, la donna sospende la propria maternità il tempo necessario a compiere l'infanticidio⁸⁷. In Seneca, invece, prevale il ruolo di madre: per Medea era importante questa funzione ma osserva che una madre lo è a vantaggio di qualcuno, dal momento in cui Giasone l'ha ripudiata non ha più questo scopo, ormai i figli non le appartengono più. Quindi nega e annulla la maternità nel momento in cui commette l'infanticidio⁸⁸.

3.5.5. La vendetta di Medea

La vendetta di Medea si svolge in due momenti: prima si vendica contro Esone e Creusa, che hanno ostacolato il suo amore per Giasone; poi, uccide i figli.

Medea invoca gli dèi infernali affinché obbediscano alla sua richiesta di distruggere il palazzo attraverso la forza del fuoco:

MED: [...] Dioses infernales, ea,
ea, espíritus rebeldes,
que á mi voz obedeceis,
soltad por el ayre leve
exâlaciones de fuego
que aquese Palacio alteren,
desvaneced su altivez:

⁸⁵ M. T. Julio, «Tradición y creación en *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla», in A. López, A. Pociña (a cura di), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad de Granada, 2002, p. 788.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ G. Guastella, *Il destino dei figli di Giasone*, op. cit., pp. 142-149.

⁸⁸ Ivi, pp. 152-162.

no quede en su espacio breve
átamo que á vuestras llamas
no se encienda, no se queme:
qué bien parecen las llamas!
qué bien el fuego parece!
Ay mas cruel que yo misma!
(Rojas, *los encantos* 1919-1931)

Il fuoco è la rappresentazione simbolica dell'ira di Medea. Fuoco, fiamme e incendi sono parole chiave, ricorrenti nel testo con il duplice significato di passione d'amore e ira. Inoltre, hanno il compito di suggerire come andrà a finire la storia: nel palazzo travolto dalle fiamme, infatti, muoiono sia Esone che Creusa. Nei classici, invece, Creonte e Creusa muoiono a causa dei doni che Medea aveva precedentemente intriso nel veleno.

In Euripide, è un messaggero che descrive la morte della figlia di Creonte, con una narrazione molto coinvolgente, che sospende, per un attimo, il ritmo incalzante della tragedia. Inoltre, per la prima volta, l'attenzione si concentra sulla nuova sposa di Giasone: vengono descritte le reazioni che suscita il contatto con i doni che, ingenuamente, ha accolto con gioia:

MESSAGGERO: [...] L'aureo diadema, posto intorno al capo, emetteva un prodigioso rivo di fuoco che tutto divora e il fine peplo, dono dei tuoi figli, lacerava la candida carne della sventurata. Alzatasi dal seggio, fugge preda del fuoco e scuote la chioma e il capo da una parte all'altra, cercando di buttare via il diadema. [...] Il padre infelice, la sciagura ignorando, d'improvviso entra in casa e si getta sul corpo morto. Subito levò un gemito e, avvolgendole intorno le braccia, la bacia e le parla così: «O figlia infelice, quale degli déi così ignominiosamente ti ha ucciso? Chi questo vecchio ormai morto rende orbo di te? Ohimè, insieme con te, o figlia, possa io morire!». (Eur., *Med.* 1186-1189 e 1204-1210)

In Seneca è un nunzio a descrivere la strage in un veloce dialogo con il coro, dove vengono riferite le notizie principali: figlia e padre sono diventati un mucchio di cenere, il palazzo intero è crollato. Leggiamo:

NUNZIO: Tutto è perduto, il regno è una rovina, la figlia e il padre sono un mucchio di cenere.

CORO: Di quale inganno vittime?

NUNZIO: Di quello solito ai re: doni.

CORO: E che insidia potevano celare?

NUNZIO: Me lo chiedo anch'io e non riesco a credere che sia potuto accadere quanto è accaduto.

CORO: Quali i particolari del disastro?

NUNZIO: Avido infuria in ogni parte della reggia il fuoco come a comando: già il palazzo intero è crollato, si teme per la città.

(Sen., *Med.* 879-886)

Come possiamo vedere, Creusa e Creonte muoiono a causa dei veleni. In Seneca però, come in Rojas, è presente anche l'elemento del fuoco che distrugge il palazzo, che ritroviamo pure in Ovidio. Quest'ultimo narra in pochi versi ciò che per i tragediografi rappresenta il punto centrale delle loro tragedie, e cioè il momento dell'infanticidio:

E lì, dopo aver bruciato coi veleni della Colchide la nuova sposa di Giasone e aver arso la dimora del re al cospetto del duplice mare, la madre snaturata immerse l'empia spada nel sangue dei suoi figli, vendicandosi così turpemente di Giasone e riuscendo poi a sfuggirgli. Grazie ai draghi, dono del Sole, arrivò alle mura della città sacra a Pallade. (Ovidio, *Met.* VII, 394-399)

Ovidio non si sofferma molto su questa parte del mito, essendo già conosciuta, quindi lo descrive velocemente, riportando le notizie principali: Medea brucia la nuova sposa con i veleni e invade la reggia con le fiamme, uccide quindi i bambini e vola via grazie all'aiuto dei draghi.

Il lungo intervento del messaggero, in Euripide, e il veloce dialogo fra nunzio e coro, in Seneca, riportano la strage avvenuta fuori scena. In Rojas, è Giasone a descrivere la catastrofe nel momento stesso in cui la vive, dunque, c'è un maggiore coinvolgimento. Giasone si trova all'interno del palazzo in fiamme e sente le grida disperate dei figli e di suo padre: tutti hanno bisogno di aiuto e Giasone si mostra

combattuto, non sapendo chi andare a soccorrere, se il padre o i figli. Non ha affetti preferiti, ma, alla fine, prende la decisione di soccorrere suo padre, che è il re, per obbedire alle leggi. Dunque, non l'amore paterno, ma il dovere e il senso di giustizia prevalgono in Giasone. Leggiamo:

JAS: Por los bolcanes de llamas
que de la tierra revientan,
siendo poca á tanto fuego
del Palacio la materia,
vengo á libertar mis hijos,
antes que su fuerza inmensa
llegue á abrasar este quarto:
así te vengas, Medea?
Bien tus crueldades se advierten.
Llego, pues; pero las puertas
del quarto del Rey mi padre
han cerrado por defuera,
y es fuerza haberlas de abrir,
para que librarse pueda,
pues las vigilantes guardas
siempre á estas horas la cierran:
yo voy á romperlas.
Dent. UN NIÑO: Padre.
JAS: Esta voz hace que vuelva
los pasos, que son mis hijos,
y el fuego voraz empieza
á encender tambien mi quarto.
Llego, pues. *Dent.* El REY: Jason.
JAS: Mas esta
es de quien me ha dado el sér:
qué no haya quien favorezca!
Pero á mi padre y mi Rey
debo socorrer, y mueran
mis hijos, que en este caso,
si esto es ley, esto obediencia.
(Rojas, *los encantos* 1945-1974)

Questa scena ricca di *pathos* viene interrotta dall'arrivo di Mosquete, che irrompe sulla scena nudo, con i vestiti in mano. Il *gracioso* non si rende bene conto di cosa stia succedendo e, mentre fugge dal palazzo in fiamme, descrive ciò che

vede:

MOSQ: [...] El quarto del Rey voló:
no hay un Convento que venga
á socorrerle? No quieren,
porque se abrasen las dueñas,
y hacen bien; pero Jason
por las llamas otro Eneas
busca á su padre, mas ya
es tarde.
(Rojas, *los encantos* 1997-2004)

In questo caso il *gracioso* ricopre la funzione del coro, che era solito commentare gli eventi. Mosquete, descrivendo quello che sta succedendo, fornisce allo spettatore altre informazioni: la stanza del re sta bruciando e Giasone, come un eroe, accorre in suo aiuto, ma arriva troppo tardi.

Giasone, disperato per la morte di suo padre, annuncia che anche Creusa è morta nell'incendio: in questo caso Giasone, rivelando allo spettatore la morte della ragazza, ricopre il ruolo che nei classici era affidato al messaggero:

JAS: Ea, generosos Cielos,
ya que mi llanto no os mueva,
señalese contra mí
vuestra indignacion, clemencia
vendrá ser darme la muerte:
si mi padre murió, vengan
sobre mí vuestros rigores:
Creusa en llamas resuelta,
al último parasismo
rindió las ansias primeras;
mas el fuego no ha llegado
á aqueste quarto, y pudiera
ser que mis hijos viviesen,
yo voy.
(Rojas, *los encantos* 2011-2024)

Poi Giasone, vedendo che le fiamme ancora non hanno raggiunto la stanza dei figli e, pensando che possano essere ancora vivi, decide di andarli a cercare. Nel

tragitto incontra Medea che gli dice che i figli si trovano dietro la tenda. Aprendo la tenda, Giasone trova i loro cadaveri:

MED: No vayas, Jason, espera,
que otro incendio los abrasa:
corre esa cortina.
*Corre Jason la cortina, y halla degollados
los dos niños.*
JAS: Fiera,
que para asombro del mundo
abortó naturaleza,
en tus hijos te has vengado?
Estas inocentes venas
te ofendieron? Por ser tuyas,
aunque mias no, pudieras
perdonarlos.
MED: Por ser mios,
quise en sus gargantas tiernas
acreditar mi rigor:
hoy mi indignacion se venga
de un agravio en tanta sangre;
efecto de mi impaciencia
son los rigores que miras,
y en tí con muerte mas fiera
pienso vengarme: el anillo
te quité, para que entiendas,
que si la vida te dexo,
puede matarte: hoy te quedas
á morir del sentimiento,
que sí á mi rigor murieras,
fuera muy corta venganza.
(Rojas, *los encantos* 2039-2071)

I figli non vengono uccisi davanti agli occhi degli spettatori ma la loro morte è rappresentata come un «cuadro visual»⁸⁹: uccisi nel retroscena, vengono mostrati a Giasone e al pubblico nel momento in cui si apre il sipario. In questo modo l'impatto della visione è indiscutibile e ciò contribuisce a rendere il finale più patetico. Al tempo stesso, però, il finale risulta meno violento, dato che l'infanticidio non viene commesso sulla scena perché il decoro del tempo non lo permetteva.

⁸⁹ M. T. Julio, *Tradición y creación*, op. cit., p. 793.

Anche nel teatro greco le uccisioni non vengono mai rappresentate davanti al pubblico, ma gli spettatori ne vengono a conoscenza dal racconto di un altro personaggio oppure attraverso un'esecuzione retroscenica, come nel caso di Medea: il pubblico e il coro sentono le urla dei bambini innocenti che cadono sotto i colpi della madre e ne consegue un violento impatto drammatico. In questo modo lo spazio non visibile al pubblico, ossia l'interno della casa, interagisce con la scena vera e propria:

FIGLI: (da dentro la casa) Ahi, ahimè.

CORO: Senti, senti il grido dei figli?

Ahi o sventurata, infelice donna!

1° FIGLIO: Ahimè, che fare? Come sfuggire alle mani della madre?

2° FIGLIO: Non so, o fratello carissimo; siamo perduti.

CORO: Devo entrare in casa? Mi par bene stornare la strage ai figli.

1° FIGLIO: Sì, per gli déi, soccorreteci, è necessario.

2° FIGLIO: Siamo ormai vicini al cappio di questa spada.

(Eur., *Med.* 1270-1278)

Il coro appare impotente di fronte alla disgrazia che travolge i personaggi, vorrebbe intervenire, ma non lo fa: questa incapacità di agire, da un lato, risponde alle convenzioni del teatro greco, secondo il quale il coro doveva rimanere nell'orchestra per tutta la durata del dramma, dall'altro, sottolinea l'inevitabilità dell'infanticidio. Al coro non resta che assistere agli eventi reagendo a essi con commenti e manifestazioni emotive.

A differenza di Rojas ed Euripide, in Seneca la violenza è esibita dinanzi al pubblico: il primo figlio viene ucciso davanti a tutti eccetto Giasone, quindi Medea lo aspetta prima di dar morte al secondo. La donna sente il bisogno di avere uno spettatore che veda di cosa è capace. Come un'eroina, Medea rivendica la morte del figlio da non celare di fronte agli occhi del pubblico: alle ragioni estetiche, di decoro, Seneca antepone quelle di efficacia drammatica. Medea nell'ultima scena si trova in alto, sul tetto della casa, per poter essere vista da Giasone mentre uccide il secondo figlio:

MEDEA: [...] Salirò sul tetto del palazzo: la strage è solo

all'inizio. (*All'altro figlio*) Tu vieni con me. (*Al figlio morto*) Anche il tuo corpo porterò via di qua insieme a me. E ora all'opera, cuore: il tuo potere non deve rimaner segreto. Fa' vedere alla gente di che sei capace.[...]

Su, il delitto è compiuto, la vendetta non ancora: corona l'opera, finché è calda la mano. Indugi, cuore? Esiti? È già caduto il parossismo dell'ira? Mi pento e mi vergogno di quel che ho fatto. Una grande gioia m'invade mio malgrado, e va crescendo. Mi mancava solo che ci fosse lui a guardare. Nulla sinora penso di aver fatto: tutti i delitti commessi in sua assenza sono vani.[...]

GIASONE: Per tutti gli dei, per l'esilio che abbiamo condiviso, per le nozze cui mai sono stato infedele, risparmia il figlio. Se c'è un delitto, è mio. Mi offro alla morte: immola il colpevole.

MEDEA: Dove non vuoi, dove ti fa male, là colpirò. Va' ora, presuntuoso, a cercare il letto delle vergini, abbandona le madri. [...]

MEDEA: Goditi lentamente il tuo delitto, non avere fretta, odio: il giorno è tutto mio; così approfitto del tempo accordato.

GIASONE: Crudele, uccidi me.

MEDEA: Sarebbe aver pietà. (Uccide l'altro figlio). Bene, è finita. Non avevo altre vittime da sacrificarti, odio. Alza gli occhi gonfi, ingrato Giasone, guarda qui: riconosci la tua donna? Questo è il mio modo di fuggire. Si è aperta una via al cielo: una coppia di draghi piega al giogo il collo squamoso. Tieniti i tuoi figli, padre. (Getta i cadaveri). Io andrò per l'aria sopra un cocchio alato.

GIASONE: Va' per gli alti spazi del cielo ad attestare che non ci sono dei lassù dove tu passi.

(Sen., *Med.* 973-977; 986-994; 1002-1008 e 1016-1027)

Giasone tenta di dissuadere Medea dall'uccidere il figlio, è lui che dovrebbe essere punito. Ma la donna, nonostante un'ultima esitazione, lo uccide senza pietà. Giasone, osservando la scena dal basso, si trova in una posizione di inferiorità, in contrapposizione a Medea che, dall'alto della casa, domina la scena.

Anche in Euripide e Rojas è presente l'opposizione alto-basso dei personaggi. Medea entra in scena in modo sorprendente e spettacolare: nella tragedia greca, appare in alto su un carro trainato da serpenti alati; in quella spagnola, invece, si trova sul drago che sputa fuoco. Da quest'altezza, Medea pronuncia parole sprezzanti contro Giasone: in questo modo il distacco fra i due personaggi viene reso assoluto anche dal punto di vista visivo:

MED: [...] Siente agravios, sufre penas,
llora oprobrios, pasa injurias,
tus infortunios lamenta,
tú mismo te has dado muerte,
culpa tus inadvertencias,
y mis rigores no admires,
pues son tan justas mis quejas.

[...]

JAS: Desde esa Region eterea
caiga despeñada al mar,
ó ya en la Egipcias sierras,
que á los Cielos se levantan,
tropiece su ligereza:
y yo, porque de una vez
gima á mi valor, á fuerza
de suspiros, de llanto,
para inmortal fama muera.

(Rojas, *los encantos* 2065-2071 e 2077-2085)

Giasone e Medea si muovono in due sfere diverse: lui in basso si trova in uno stato di impotenza, non può che imprecare contro l'assassina e lamentarsi della propria sventura, immaginando che morirà fra pianti e sospiri, ma che la sua morte lo renderà immortale⁹⁰. Al contrario, Medea, in alto al sicuro, celebra il suo trionfo.

Infine, nel momento della fuga dal regno, la superiorità di Medea aumenta ulteriormente: in Rojas fugge volando via sul drago; in Euripide, fugge sul carro alato che il Sole stesso le ha inviato per mettersi in salvo. In Seneca la donna, che si trovava sul tetto della casa, sale sul cocchio del sole trainato da una coppia di draghi, vola via e si libera dei corpi dei figli, con un atto disumano, gettandoli a terra ai piedi di Giasone. In Euripide, i corpi dei figli uccisi si trovano sul carro quando Medea entra in scena e la donna li porta con sé per poter dare loro sepoltura. La tragedia euripidea contiene un dato eziologico che spiega l'origine di un culto, istituito a Corinto e dedicato alla loro memoria, inserendosi così in una dimensione mitico-

⁹⁰ Esistono versioni differenti sulla morte di Giasone. L'eroe avrebbe portato un frammento della nave Argo nel tempio di Era, come dono votivo, e il pezzo di legno, cadendo, lo avrebbe ucciso. Un'altra versione ritiene che Giasone si sarebbe addormentato accanto alla nave e un frammento, staccatosi dallo scafo in avaria, lo avrebbe colpito a morte. Secondo una terza variante, Giasone si sarebbe suicidato non sopportando il dolore per la perdita dei figli.

religiosa⁹¹. In Rojas, i corpi dei figli restano a terra, Medea sembra quasi dimenticarsi di loro.

Medea afferma di fuggire in un regno del quale diventerà la regina:

MED: [...] Yo me voy á extraños climas
á ser de otro mundo Reyna,
y presto conocerás
lo que pierdes en Medea.
(Rojas, *los encantos* 2072-2084)

Medea annuncia di andarsene verso «extraños climas»: ciò potrebbe essere un'allusione alla fuga verso Atene. Sappiamo, infatti, che, in Euripide, Medea fugge sul carro per andare a rifugiarsi ad Atene, dove Egeo è pronto ad accoglierla. Il finale era già stato anticipato durante la tragedia, infatti, la donna aveva incontrato il re Egeo e gli aveva promesso di aiutarlo e curarlo dalla sua sterilità in cambio di ospitalità:

MEDEA: [...] Ma ti prego per questo mento e per le tue ginocchia, ti supplico, abbi pietà, abbi pietà di me sventurata; non permettere che io, da sola, sia cacciata via, ma accogliami nella tua terra e in casa, presso il tuo focolare. Così, per volere degli dèi, possa giungere a compimento il tuo desiderio di figli e tu stesso morire felice. [...]
EGEO: Per molte ragioni, o donna, sono ben disposto a concederti questo favore; dapprima per gli dèi, poi per i figli, di cui prometti la nascita: è questo, infatti, lo scopo a cui rivolgo tutto me stesso.
(Eur., *Med.* 709-715 e 719-722)

Anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio Medea, dopo l'infanticidio, fugge presso Egeo:

L'accoglie il re Egeo, che per questa azione soltanto merita di essere

⁹¹ Fonti antiche testimoniano l'esistenza di altre versioni del mito, secondo le quali Medea non fu responsabile della morte dei propri figli, che furono invece uccisi dai Corinzi nel santuario dove la madre li aveva nascosti per tenerli al sicuro da ogni aggressione. In seguito all'uccisione empia e ingiusta, la città fu colpita da un'epidemia che causò moltissime vittime, soprattutto bambini. Per questo, dietro istruzione di un oracolo, gli abitanti di Corinto istituirono dei sacrifici per espiare il sacrilegio commesso e liberare la città dal male.

biasimato. Egli d'altronde non si accontentò di ospitarla: giunse fino a sposarla. (Ovidio, *Met.* VII, 402-403)

In Seneca e Rojas, invece, il personaggio di Egeo non viene mai menzionato, dunque, Medea fugge ma non si sa dove.

La fuga di Medea serve, inoltre, a lasciare il finale aperto, permettendo così una possibile continuazione. Dalle parole conclusive di Mosquete si capisce che l'autore aveva intenzione di scrivere un seguito:

MOSQ: Y aquí la primera parte
de esta Fábula fin tenga,
y la segunda os promete
su Autor, si agradare aquesta.
(Rojas, *los encantos* 2086-2089)

In realtà Rojas non scrive una seconda parte, nonostante l'opera abbia avuto molto successo.

3.5.6. La magia

La magia costituisce il tratto distintivo del personaggio di Medea, discendente del Sole e nipote della maga Circe. Questa sua caratteristica emerge nelle opere analizzate, sebbene ogni autore decida di metterla in risalto in maniera diversa. Per questo ci soffermeremo maggiormente su questo aspetto di Medea, analizzando nel dettaglio come viene colto l'elemento magico a seconda anche del periodo storico cui ogni autore appartiene.

Euripide descrive le capacità magiche di Medea nella tragedia *Le Peliadi*, l'opera del suo debutto, che non ci è pervenuta ma di cui possiamo ipotizzare la trama, dove la donna si mostra capace di dare nuova vita a un ariete dopo averlo fatto a pezzi e dopo averlo messo a bollire in un calderone. Nella *Medea* invece non vengono messe in luce le qualità di maga della protagonista. Medea non ha particolari poteri magici, i soli mezzi di cui dispone sono l'intelligenza, con cui manipola e inganna gli

altri personaggi, e i veleni, che sa preparare con erbe e piante. Medea parla dei veleni, *pharmaka*, a proposito dei doni che si riveleranno mortali per la figlia di Creonte, il peplo e il diadema:

MEDEA: [...] Manderò, infatti, proprio loro con nelle mani i doni, un fine peplo e un diadema d'oro. Quando lei, prendendo l'ornamento, l'indosserà sul corpo, miseramente perirà, lei e chiunque altro tocchi la fanciulla. Con tali veleni ungerò i doni. (Eur., *Med.* 785-789)

Medea fa solo un riferimento ai doni che ungerà con il veleno, ma la messa in atto di questo progetto non viene rappresentata sulla scena e nemmeno narrata da altri personaggi. Successivamente, quando esprime il suo desiderio di punire Giasone per l'infedeltà, si dichiara esperta nel campo dei veleni:

MEDEA: Meglio la via diritta, nella quale soprattutto sono esperta: ucciderli con i veleni. E sia. Ecco sono morti. [...] con l'inganno e in silenzio perseguirò questa uccisione. (Eur., *Med.* 384-385 e 391)

Le capacità persuasive della maga emergono dalle parole di Creonte, che la definisce saggia ed esperta di molti malefici e per questo ha paura di lei.

CREONTE: Temo che tu – per nulla bisogna mascherare le parole – possa arrecare a mia figlia qualche male irreparabile. Ad incutermi questo timore contribuiscono molti motivi: tu sei saggia ed esperta di molti malefici, ma soffri per essere stata privata del letto del tuo uomo. (Eur., *Med.* 282-286)

In Euripide, quindi, ciò che riguarda le capacità magiche di Medea è legato a riferimenti sporadici, che però aiutano a definirla attribuendole una connotazione inquietante. Medea è un personaggio del suo tempo: è una donna del V secolo che unisce ai caratteri e problemi femminili nei quali le donne di Corinto si riconoscono e si rispecchiano, quelle qualità intellettuali tipiche della cultura dell'epoca. Medea è dotata di una *sophia* che non si traduce in pozioni magiche ma in abilità, infatti lei fa

della vendetta il suo scopo supremo e per raggiungerla si serve della simulazione e dell'inganno. Come sottolinea Maria Grazia Ciani⁹², salvo un rapido accenno a Ecate e ai *pharmaka* preparati con erbe e piante, Euripide si sofferma maggiormente sulla capacità manipolatrice della protagonista, abile a tessere inganni e intrighi a danno del prossimo.

Nel periodo ellenistico (III-I a. C.) c'è un forte interesse per la magia grazie all'influsso esercitato dall'Egitto, divenuto il centro culturale dove vivono molti greci e dove si sperimentano nuove forme di religione e superstizione⁹³. Non bisogna dimenticare che con le conquiste di Alessandro Magno (IV a. C.) la Grecia si frammenta e il centro nevralgico del mondo greco viene spostato da Atene ad Alessandria: in Egitto confluiscono diverse tradizioni, come la giudaica, la persiana ed ebraica. Poi nel I secolo a. C., quando la magia si è ormai consolidata, assume importanza lo studio di materie come l'astrologia e l'alchimia. Nel contesto della Roma imperiale, sotto Augusto, vede la luce il grande poema di Ovidio, le *Metamorfosi*. L'autore, a differenza di Euripide, si sofferma maggiormente sulle qualità magiche di Medea e le sue doti non sono evocate indirettamente da altri personaggi, ma la maga viene descritta in azione. I rituali magici possono essere indirizzati al bene e al male, quindi gli incantesimi di Medea possono essere distinti come appartenenti alla magia bianca o magia nera⁹⁴. La magia bianca è legata agli incantesimi positivi, con i quali la donna fa del bene e ne è un esempio l'episodio del ringiovanimento di Esone. La magia nera invece è negativa, Medea se ne serve per compiere azioni malvagie e ne sono esempi l'uccisione di Pelia e l'uccisione di Creonte e Creusa. L'aiuto che Medea presta a Giasone per affrontare le prove è un esempio di magia positiva per Giasone, che ne trae vantaggio, negativa per Eeta, che si vede tradito dalla figlia.

Ovidio nel VII libro delle *Metamorfosi* descrive il rito magico al quale ricorre Medea per ringiovanire Esone (vv. 161-293). Al ritorno a Iolco, Giasone prega Medea di prolungare la vita di suo padre e la maga pratica le sue arti: taglia la gola del vecchio e attraverso la ferita versa in lui una pozione magica che permette

⁹² M. G. Ciani, op.cit., pp. 27-28.

⁹³ E. L. Alberola, op. cit., pp. 30-31.

⁹⁴ L. Galasso, «Commento» in Ovidio, *Opere. Le Metamorfosi* (Volume II), Torino, Einaudi, 2000, p. 1098.

l'incantesimo. Medea attende tre notti prima di passare all'azione, fino a che non arriva la notte di plenilunio: questi particolari introducono con suggestione la scena di magia. La maga esegue una serie di atti cultuali e in seguito invoca le divinità dell'oltretomba:

Ecco Medea uscire di casa con gli abiti fluttuanti, i piedi nudi, i capelli, privi di ornamenti, sciolti sulle spalle, e sola muovere passi incerti nella notte silenziosa. [...] c'era un solo bagliore: quello delle stelle. E ad esse Medea tese le braccia, compì tre giri su se stessa, tre volte si bagnò i capelli con l'acqua attinta al fiume, per tre volte lanciò un acuto grido e inginocchiata sulla dura terra levò questa preghiera: «O notte, che custodisci ogni mistero, e voi, auree stelle, che insieme alla luna vi alternate alla chiarezza del giorno, e tu, Ecate dai tre volti, che conosci i miei disegni e vieni in aiuto agli incanti e alle arti dei maghi, e tu, o Terra, che fornisci loro la potenza delle erbe, e voi brezze, venti, monti, fiumi e laghi, divinità tutte dei boschi e della notte, assistetemi con la vostra presenza! [...] Io squarcio coi miei incantesimi la gola dei serpenti, sradico e smuovo dalla loro sede le rocce, le querce, le selve intere, faccio tremare i monti e traggio muggiti dalla terra, obbligo le ombre a uscire dalle tombe». (Ovidio, *Met.* VII, 182-184; 188-198 e 203-206)

Dopo la preghiera, si produce un catalogo dei poteri della maga. Medea parte alla ricerca delle erbe necessarie per preparare il filtro, segue poi un elenco di monti e località da cui raccoglie le erbe necessarie per il suo rito (vv. 219-237). Si giunge finalmente alla descrizione del rito magico e mentre la pozione bolle nel paiolo (vv. 238-284) viene condotto Esone presso l'altare e infine la donna, sostituendo il sangue del vecchio con il liquido che bolle, lo ringiovanisce (vv. 285-293).

Medea, coi capelli sciolti come una baccante, compì un giro intorno alle are ardenti, immerse torce dalle molte punte nelle fosse nere di sangue, ve le intrise e poi le accese al fuoco delle due are: e tre volte col fuoco, tre volte con l'acqua, tre volte con lo zolfo purificò il vecchio, girandogli intorno. Nel frattempo, in un recipiente di bronzo, un energico filtro ribolliva, spruzzando intorno una bianca schiuma.[...] Ed ecco che il vecchio legno, rimessando nella pentola ardente, d'un colpo ritornò verde e tosto

si ricopri di fronde e poi di succose olive.
(Ovidio, *Met.* VII, 257-263 e 279-281)

Ovidio presenta Medea come una baccante, sottolineando la natura selvaggia della donna non soltanto attraverso la descrizione dei capelli sciolti ma anche dei movimenti veloci e appassionati che compie intorno all'altare.

Il ritratto della maga benevola si trasforma poi in quello della maga malvagia nell'episodio successivo: colei che aveva ridonato a Esone la giovinezza, provoca la morte di Pelia. Questo episodio dunque si contrappone al precedente e rappresenta un esempio di magia nera (vv. 297-349). La scena è descritta con un'attenzione soltanto sommaria ai dati concreti, probabilmente perché, dopo l'episodio di Esone, Ovidio voleva evitare ripetizioni. Medea stabilisce con le figlie di Pelia un legame di finta amicizia e, vantandosi di avere ringiovanito Esone, le spinge a chiederle di eseguire lo stesso incantesimo con il loro padre (vv. 297-308). Inoltre, per rendersi ancora più credibile, trasforma un montone in agnello (vv. 309-323). Ma quando le figlie di Pelia si preparano a compiere il rito, Medea mette a bollire nel paiolo acqua pura, senza le erbe magiche, così una volta tagliate le vene di Pelia per sostituire il sangue vecchio con quello giovane, l'uomo resta ucciso:

[...] la figlia di Eeta, compiendo il suo inganno, pose a bollire sul fuoco acqua pura, mista a erbe prive di magia. E già il re e i suoi ministri erano immersi in un sonno pesante, simile alla morte, indotto dalla potenza delle formule magiche. Medea aveva ordinato alle figlie di entrare con lei nella camera e di disporsi attorno al letto e le incitava [...] A questi incitamenti, quelle che più erano animate da affetto filiale divennero empie per prime e, per evitare un delitto, si precipitavano a compierlo. Ma mentre colpivano, le fanciulle non avevano il coraggio di guardare e distoglievano gli occhi e il viso, continuando a menare colpi ciechi con le destre omicide. Pelia, grondante sangue, cercò tuttavia di sollevarsi poggiandosi al gomito, tentò di alzarsi dal letto, anche se così dilaniato, e tendendo le braccia livide in mezzo alle spade protese gemette: «Figlie mie, che cosa fate? Chi vi spinge a dar la morte a vostro padre?». Esse, sgomento, si arrestarono; ma Medea tolse al vecchio ogni possibilità di dire di più, tagliandogli la gola e immergendolo così torturato nell'acqua bollente.
(Ovidio, *Met.* VII, 326-332 e 339-349)

Nella tradizione post-classica viene dato largo spazio ai poteri soprannaturali di Medea, descritta come una maga capace di turbare le leggi della natura, di alterare e sconvolgere l'ordine delle stagioni e invertire il corso del sole, che ha familiarità con serpenti e veleni, che è in contatto con l'oltretomba e con le divinità infernali. Seneca accentua il legame di Medea con il mondo della stregoneria e della magia nera, esprimendo la condanna del suo tempo verso simili pratiche. Sappiamo infatti che le pratiche magiche, associate soprattutto alla Persia e all'Egitto, erano diffuse nel mondo greco-romano e penalmente perseguite⁹⁵.

Fin dall'inizio della tragedia latina Medea appare come una maga: la donna invoca alcune divinità infernali, come Ecate e le Erinni, affinché diano morte alla nuova sposa di Giasone (vv. 7-18). Poi, all'interno della tragedia, Seneca dedica un ampio spazio alla descrizione del rito magico che Medea compie per preparare il veleno in cui immergere i doni nuziali da regalare a Creusa (vv. 670-844). Prima c'è un lungo intervento della nutrice che spiega quello che non si può mostrare sulla scena (vv. 670-739): descrive la capacità di Medea di richiamare i serpenti, di spremere per estrarne i veleni; poi fa un elenco delle erbe utilizzate per l'incantesimo, quindi racconta come avviene la preparazione del veleno:

NUTRICE: [...] preparando il fosco sacrificio con la mano sinistra, chiama a raccolta ogni flagello generato dalle sabbie della Libia infuocata o imprigionato nelle nevi eterne del Tauro sotto il cielo del nord, ogni mostruosità. Ecco, attirata dagli incantamenti accorre dalle sue tane la turba squamosa. Un feroce serpente trae il corpo gigantesco e vibra la sua lingua a tre punte cercando a chi portare la morte: udito l'incantesimo si blocca e avvolge il corpo in una spirale di anelli. [...] Quando ebbe evocato ogni razza di rettili, ammucchia i vegetali più mortiferi [...] Sminuzza le erbe micidiali, sprema la bava velenosa dei serpenti, vi mescola uccelli sinistri, il cuore di un tetro gufo, le viscere di stridula strige sventrata viva. Ne fa due gruppi quel genio del male: c'è nell'uno la violenza rapace delle fiamme, nell'altro il gelo torpido del ghiaccio. Ai veleni aggiunge parole non meno terribili. Ecco il suono del suo passo furioso, il suo incantesimo: solo a udirne la voce il mondo trema (Sen., *Med.* 680-690; 705-706 e 731-739)

⁹⁵ A. Némethi, op. cit., p. 240.

L'arte magica è attenta al tempo della ritualità, si deve seguire un ordine. Dopo gli atti preparatori inizia il rito vero e proprio. Entra quindi Medea in veste di maga che aggiunge al rito parole terribili, cioè le formule magiche (vv. 740-844). I movimenti rituali sono quindi accompagnati dalle parole. Il suo discorso è presieduto dagli dèi infernali, da lei invocati:

MEDEA: Prego il popolo del silenzio e voi, divinità di oltretomba, il cieco caos e la buia dimora del signore delle tenebre, gli antri dell'orrenda Morte ai confini del Tartaro. [...] E ora tu, invocata dai miei riti, astro delle notti, vieni col tuo aspetto più tremendo, con la minaccia dei tuoi tre volti. Per te, secondo il costume della mia gente, coi capelli sciolti ho percorso a piedi nudi il segreto dei boschi [...] A te offro un solenne sacrificio su zolle insanguinate, per te una fiaccola sottratta a un rogo ha acceso fuochi notturni, per te scuotendo la testa, piegando il collo, ho pronunciato le formule, per te, come nei funerali, una benda cinge i miei capelli sciolti, per te scuoto un ramo funesto proveniente dall'onda dello Stige, per te a petto nudo, come una ménade, mi ferirò le braccia col coltello sacro. Coli il mio sangue sull'altare: abituati, mano, a snudare la spada, a versare un sangue che ti è caro. (Sen., *Med.* 740-742; 750-753 e 797-807)

Medea invoca Ecate affinché assista al suo incantesimo: una volta pronto il veleno può intingere le vesti di Creusa in modo che, indossandole, una fiamma la bruci dall'interno. Seneca descrive le formule rituali arrivando a creare una scena di orrore e crudeltà. L'autore risente dell'influsso di Ovidio, ma accentua molto l'elemento legato alla stregoneria, mostrandoci una Medea diversa dalla tradizione precedente: cerca di creare una scena d'effetto con lo scopo di impressionare lo spettatore.

Come possiamo vedere, nelle opere classiche la magia è presente nel tema e nell'argomento, non si trova alla base di una teatralità visiva ma è una magia a livello verbale, dove i sortilegi non sono messi in scena ma sono narrati. Le cose cambiano nella tragedia di Rojas, dove la magia occupa tutta la scena diventando la vera e propria protagonista dell'opera. In *Los encantos de Medea* il racconto mitologico non è che il punto di partenza per creare uno spettacolo ricco di “effetti speciali”. A Rojas

non interessa tanto soffermarsi sulla psicologia tragica dei personaggi, quanto riempire la scena con effetti meravigliosi e trucchi di illusionismo teatrale. A tale proposito Maria Teresa Cattaneo afferma:

También renuncia a la catarsis final: el orden ético que se debería restablecer permanece abierto, al asumir Rojas el «plot» mítico como material narrativo, disponible para otras perspectivas de continuación y de variación. Ante una de las situaciones más «trágicas» de la tradición clásica, Rojas ha sustituido las coordenadas inmóviles y estáticas de la ética y de las emociones trágicas con el dinamismo del exceso cruel y lúdico, lleno de sobresaltos, de sorprendentes golpes de teatro y también de comicidad: casi como si, retomando un tema relacionado con lo mágico, hubiera decidido experimentar completamente, sin ataduras, la versatilidad de la magia, de lo ilusorio: es decir, la versatilidad del teatro⁹⁶.

Le tragedie classiche sono più statiche perché incentrate sulla psicologia della protagonista. *Los encantos de Medea*, invece, è un'opera dinamica, piena di colpi di scena sia narrati che rappresentati: il tema relativo alla magia offre a Rojas la possibilità di sperimentare la versatilità del teatro. A tale proposito afferma María Teresa Julio:

[...] en la comedia se alternan momentos de gran lirismos con momentos de gran parsimonia, debidos en gran medida a los extensísimos monólogos que recitan los personajes. Pero no carece de agilidad, dinamismo, variedad y, sobre todo, sorpresa e efectos especiales. Eso es lo que quería el vulgo y eso es lo que le daba Rojas: un personaje con una historia que le permitiera crear una comedia visual, mágica. Obsérvese que las novedades que se introducen en el argumento contribuyen a crear enredo en la comedia y funcionan como trampas del ingenio para introducir efectos especiales y juegos de tramoyas. Si en la tradición clásica dominaba el oír la tragedia, en Rojas prevalece el ver la comedia⁹⁷.

Nel teatro del *Siglo de Oro* è più importante vedere l'opera che ascoltarla: si dà

⁹⁶ M. T. Cattaneo, «Medea, entre mito y magia. En torno a la comedia de magia de Rojas Zorrilla», in J. Blasco, E. Caldera (a cura di), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992, p. 131.

⁹⁷ M. T. Julio, *Tradición y creación*, op. cit., p. 795.

importanza all'aspetto visivo, che deve colpire l'animo dello spettatore, deve avere la capacità di farlo commuovere o farlo ridere. Come afferma Arellano, «*Admiration* es el objetivo primordial de semejantes despliegues de maravillas⁹⁸». Gli scenografi italiani, come abbiamo visto, contribuiscono a trasformare il teatro in spettacolo e, grazie all'uso di macchinari, lo scenario diventa il luogo dove è possibile vedere l'irreale, il fantastico. In questo modo le capacità magiche di un personaggio possono essere mostrate sulla scena e non solo enumerate o raccontate.

Rojas menziona gli episodi riguardanti l'aiuto che la maga ha prestato a Giasone in Colchide, poi il ringiovanimento di Esone e la morte di Pelia, ma sono solo brevi riferimenti: facendo parte del mito, già conosciuto dagli spettatori, non vuole soffermarsi su di essi. È un altro l'aspetto magico a cui l'autore dà rilevanza, un tipo di magia più visiva, capace di suscitare un sentimento di meraviglia nel pubblico. I documenti dell'epoca, le didascalie e i dialoghi dei personaggi possono fornirci informazioni su come ricostruire questa spettacolarità che non abbiamo potuto ammirare con i nostri occhi.

L'opera inizia in maniera spettacolare con Giasone e Mosquete che vengono trasportati da una nube in una selva che fa da portico al palazzo di Medea, come suggerito dalla didascalia «*Tocan un clarin, y descubrese una nube, y baxan dentro Jason y Mosquete al tablado, y vuelve á subir la nube*». María Teresa Julio ci informa che la nube era realizzata con una tela dipinta che copriva una piattaforma capace di salire e scendere, movimento che era permesso grazie a un tornio manuale intorno al quale si arrotolavano o srotolavano delle corde⁹⁹.

Medea, durante la narrazione, più volte si trasferisce da un posto all'altro su una nube. Questo elemento, che manca totalmente nelle tragedie classiche, è invece presente in Ovidio. Infatti nel VII libro delle *Metamorfosi*, dopo che Medea ha compiuto l'infanticidio, scappa ad Atene dove è accolta da Egeo. Quest'ultimo ha un figlio che non ha mai visto, Teseo, e quando il ragazzo arriva ad Atene Medea

⁹⁸ I. Arellano, «Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro», in J. J. Berbel Rodríguez (a cura di), *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, p. 33.

⁹⁹ M. T. Julio, «Tramoyas y artificios en *Los encantos de Medea*», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, G. Gómez Rubio (a cura di), *Espacio, tiempo y género en las comedia española: actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Almagro, Universidad de Castilla - La Mancha, 2005, p. 199.

convince Egeo che si tratta di un nemico e lo spinge a fargli bere un filtro letale. Ma subito Egeo, riconoscendo nella spada di Teseo il sigillo della propria stirpe, gli strappa il bicchiere di mano. Medea, per scampare alla morte, si circonda di nebbia per sottrarsi alla loro vista (vv. 402-429):

Medea scampò alla morte circondandosi magicamente d'una nube
che la sottrasse alla vista. (Ovidio, *Met.* VII, vv. 424)

Nella tragedia di Rojas Medea, fin dalle prime parole dei personaggi, viene descritta come una maga e i suoi *encantos*, nel significato di *encantamientos*, sono costanti. Leggiamo:

MOSQ: mas presumo
que tu divina Medea,
como esposa tuya, pudo
trazarnos aquesta selva.
[...]
JAS: [...] y á este sitio nos truxese
Medea, sin duda á fuerza
de sus encantos, ha sido
causadora de esta ofensa.
(Rojas, *los encantos* 9-12 e 39-42)

Rojas introduce un elemento nuovo, assente nella tradizione, e cioè un oggetto magico che è una specie di amuleto: un anello che Medea regala a Giasone affinché lo protegga dagli incantesimi:

MED: Pues toma ahora
aqueste anillo, que es prenda
de tanto precio y valor,
que quando puestos lo tengas
Dale un anillo
en tu mano, no hay prodigios
ni encanto que temer puedas;
yo con ser quien te lo doy,
puesto que tú me ofendieras,
aunque quisiera vengarme
de tí, posible no fuera:

mira, esposo, la confianza
que tengo en tu amor, pues llevas
en este anillo la vida,
que segura no tuvieras
de mí, si no te le diese.
(Rojas, *los encantos* 268-282)

Medea usa la magia con un unico scopo: quello di ottenere l'amore di Giasone. A volte però arriva a compiere azioni malvagie: la maga fa assumere le proprie sembianze alla madre di Giasone, causandone la morte. Questo incantesimo si traduce sul palcoscenico semplicemente con la sostituzione del personaggio. Il pubblico viene a conoscenza di tale incantesimo in un primo momento grazie alle parole di Medea, che annuncia a Giasone di avere dato le proprie sembianze a una donna che vive nel palazzo regale, poi, attraverso il racconto di Alfredo:

ALF: [...] miré que en la forma estaba
de la Reyna, esposa tuya,
para que el discurso arguya
el nuevo daño que acaba
de confirmar mi recelo:
sin duda que transformó
la Reyna en ella, y mudó
su rostro, que al mortal yelo
dió el último parasismo.
(Rojas, *los encantos* 394-402)

Il cortigiano rivela che sotto le sembianze di Medea si nascondeva la regina, svelando così l'incantesimo.

Come la maga della tradizione, anche nell'opera di Rojas Medea ha la capacità di dominare gli elementi della natura:

MED: [...] pí deme que las Estrellas
arranque desde su movil;
manda que al Sol desvanezca
y lo haga caer al mar.
Quieres, dí, que las arenas
ponga en el Cielo por Astros?
Las aves haré que vengan

de sus nidos á tus plantas.
A esa Serpiente Lernea,
Hércules mas valeroso,
haré que á rendirte venga,
como el Dragon encantado,
las debidas obediencias.
(Rojas, *los encantos* 237-249)

La protagonista sottolinea la propria capacità di dominare gli astri e gli elementi naturali. Non vuole usare la magia per far chinare gli uomini ai suoi piedi, ma è un'offerta d'amore, attraverso la quale può far prostrare gli uccelli di fronte a Giasone o fare svanire il sole, se solo lui glielo chiedesse. È disposta a compiere qualsiasi gesto per l'uomo che ama, come ha fatto quando lo aveva aiutato nella conquista del vello d'oro, ed è capace anche di rendere possibile l'impossibile. Rojas riprende la figura retorica dell'*adynaton*, usata anche in Seneca nel momento in cui, attraverso un lungo monologo, Medea invoca gli dèi infernali ed Ecate, affinché la sostengano nella preparazione dei veleni in cui intridere i doni da dare a Creusa:

MEDEA: [...] Per te, secondo il costume della mia gente, coi capelli sciolti ho percorso a piedi nudi il segreto dei boschi e ho chiamato la pioggia dalle aride nubi; ho risucchiato i mari verso il fondo e obbligato l'Oceano a retrocedere, più forte delle sue maree; ho sconvolto le leggi della natura e il cielo vide insieme il sole e la luna, e voi, Orse, toccaste il mare proibito. Ho invertito il ritmo delle stagioni: la terra estiva fiorì al mio incantesimo, e Cerere fu costretta a una messe invernale; le violente acque del Fasi risalirono alla fonte e l'Istro, diviso in tante bocche, placò i flutti irosi e rallentò il suo corso. Rombarono le onde, si gonfiò il mare in furia nel silenzio del vento; l'antico bosco perse l'ombra della sua cupola, al comando della mia voce; si arrestò Febo lasciando a mezzo il giorno e le Iadi vacillano scosse dalle mie magie: è tempo Luna, di assistere al tuo rito. (Sen., *Med.* 752-770)

I poteri magici di Medea piegano e sovvertono il mondo circostante: il suo potere consiste proprio in questo, nello stravolgimento della natura. La sua magia può fare in modo che il sole interrompa il suo corso, che le stelle fisse, le Iadi, vacillino. Queste immagini vengono riprese da Rojas, come possiamo notare dal passo

riportato sopra, quando ai versi 237-240 dice che se Giasone le chiedesse di staccare le stelle dal cielo, o di far scomparire il sole gettandolo nel mare, lei lo farebbe.

Oltre a enumerare le capacità della maga, ricorrendo alla figura retorica dell'*adynaton*, Rojas crea nuovi incantesimi che possano manifestarsi sul palcoscenico. Quando Medea scopre che Giasone è fuggito dal suo regno portando con sé i figli, invoca i vari elementi della natura con lo scopo di punirlo. Inizia invocando il vento affinché faccia volare la nave:

MED: Ha Jason, y la Nave por el viento,
juzgo que se levanta á otro elemento;
ya se aleja (ay de mí!) ya al Cielo sube,
no es Nave sobre el mare, ligera nube
es del viento impelida,
llevasme el alma, y dexame la vida.
(Rojas, *los encantos* 520-525)

Medea in un primo momento ordina che la nave venga sollevata dal vento e che salga verso il cielo. Poi però, rendendosi conto che Giasone ha portato con sé i figli, per non fare loro del male, ordina al vento di trattenere la nave e spingerla verso riva:

MED: [...] Los hijos tambien me lleva:
triste de mí! Ya no caben
en el pecho mas fatigas:
salid afuera, pesares,
que hay muchos dentro del pecho:
para aquesta vida basten
los tormentos, hijos: Cielos,
deten la ligera Nave,
las velas vuelve á la orilla;
mas en valde el alma, en valde
llamó á las puertas del viento.
(Rojas, *los encantos* 541-551)

Come nella tradizione, Medea invoca l'aiuto degli dèi infernali e chiede nuovamente che le onde riportino la nave verso riva:

MED: [...] Ea, Dioses infernales,
que en calabozo obscuro

me obedeceis por el ayre,
exâlaciones de fuego
bomitad, haced que traguen
las olas aquel Navío.
(Rojas, *los encantos* 552-557)

E ancora si rivolge al monte per farlo scagliare contro la nave, ma, pentita, lo trattiene sospeso in aria perché non vuole che muoia il suo sposo dato che lo ama:

MED: [...] Monte soberbio, gigante,
que á los Cielos se levanta
tu altivez soberbia abate
sobre ese misero vaso.
Arrancase el Monte.
Pero no, vuelve á fijarte,
no le ofendas, que es mi esposo,
y puede ser que constante
vuelva otra vez á mis brazos:
vuelve á tus eternidades.
Vuelvese como estaba el Monte.
(Rojas, *los encantos* 558-566)

Il monte era probabilmente realizzato con del cartone dipinto, tenuto sospeso nella parte alta del teatro da corde in modo da poterlo inclinare sulla nave, per suggerire una possibile caduta, e trattenerlo nell'aria¹⁰⁰.

Infine, la maga ordina che dei raggi escano fuori dalla terra e brucino la nave, ma subito dopo ordina che tornino indietro:

Rayos de esa obscura cárcel,
de ese opaco calabozo,
salgan, que la Nave abrasen,
pero no Rayo, detente,
y en esa Region errante,
como en tu centro te fija.
Va un Cohete por un cordel.
Vuelve á baxar, no dispare
amenazadoras lanzas
de tu fuego penetrante.

¹⁰⁰ Ivi, p. 204.

Vuelve el Cohete.
(Rojas, *los encantos* 570-578)

Il raggio probabilmente usciva da una botola per suggerire l'idea che partisse all'improvviso da sottoterra. Commedie e documenti dell'epoca confermano che si usavano razzi e altri artifici pirotecnici nella simulazione dei raggi sulla scena. Rojas poteva essere ricorso a quelli utilizzando o un unico razzo, con doppia traiettoria, di salita e discesa, o due razzi differenti: dato che nel momento in cui appare il raggio e Medea ordina che torni indietro si recitano sei versi, è possibile che entrambe le proposte fossero possibili. Un'altra soluzione, più rudimentale, era che il raggio fosse realizzato con un semplice cartone dipinto d'oro, legato in un'estremità ad un filo, permettendo così di muoverlo su e giù¹⁰¹.

Medea è mossa da un amore contraddittorio: se da un lato, arrabbiata e delusa, desidera punire Giasone, dall'altro, non vuole farlo perché lo ama. Inoltre, non può farlo perché Giasone è protetto dall'anello che lei stessa gli ha regalato. Da ciò emerge un senso di ironia tragica: l'anello, dimostrazione del suo amore, si trasforma nell'unico ostacolo per avere Giasone e obbligarlo a ritornare. Sentimenti contrastanti di odio, amore e vendetta emergono dal monologo: invoca disastri naturali e li trattiene, maledice e benedice Giasone allo stesso tempo. Alle parole di Medea corrisponde il movimento sulla scena degli elementi da lei comandati. Come sottolinea Maria Teresa Cattaneo, Rojas

utiliza la palabra como apoyo del variado despliegue de hechos maravillosos que se suceden en la escena, manteniendo, como siempre en la estética teatral barroca, el “oír” y el “ver” en una relación dinámica¹⁰².

Gli effetti speciali dunque si presentano come effetti reali provocati dai poteri della maga.

Il finale della prima giornata si mostra spettacolare: sulla scena si creano spostamenti orizzontali - la barca che attraversa lo scenario da destra a sinistra e viceversa - e movimenti verticali - il monte che si alza e si abbassa, e ancora il raggio

¹⁰¹ Ivi, p. 205.

¹⁰² M. T. Cattaneo, *Medea, entre mito y magia*, op. cit., p. 128.

che sale e scende. Dal punto di vista simbolico tutti questi elementi che Medea riesce a comandare sottolineano la forza malefica dei poteri della maga della Colchide. La giornata si conclude con l'unione della massima tensione drammatica, cioè la separazione fisica di Giasone e i figli da Medea, e della massima spettacolarità, cioè i movimenti orizzontali, discendenti ed ascendenti dei vari elementi della natura che vanno a riempire tutta la scena.

La magia è presente anche nella seconda giornata. Dopo che il re ha ordinato a Giasone di ripudiare Medea scrivendo le motivazioni su una lettera, l'uomo si chiude nella stanza per potersi concentrare. In quel momento Medea sostituisce il foglio con un altro, come suggerito dalla didascalia: *«Levantase, y mientras cierra la puerta sale Medea, y quita el papel que estaba escribiendo y pone otro, y vuelve á salir»*. In questo modo Giasone si ritrova fra le mani un foglio diverso da quello che aveva lasciato sulla scrivania e pensa che sia stata Medea a sostituirlo con un incantesimo:

JAS: [...] qué reglones son aquestos,
que en vez de los que dexé,
la fantasía me ha puesto?
Medea anda aquí sin duda,
saber lo que dicen quiero.
(Rojas, *los encantos* 1030-1034)

Sempre nella seconda giornata, e più precisamente nell'ultima sequenza, il re abdica a favore del figlio e gli dà in sposa Creusa. Medea, che di nascosto ha assistito alla vicenda, rendendosi conto che Giasone ormai non la ama più, esce allo scoperto per punirlo. Esone prova a ucciderla con un pugnale, ma Medea scompare e al suo posto emerge un castello:

MED: Un Castillo
haré que salga del centro,
y se oponga contra tí.
Transformase en un Castillo Medea.
REY: Válgame el Cielo! Qué es esto?
Castillos en esta sala?
Prodigios son que advierto,
sin duda se ha transformado

en Castillo: mas qué temo?
(Rojas, *los encantos* 1312-1319)

Questa magia è realizzata grazie a una piattaforma che scende nella botola permettendo facilmente che Medea scompaia dalla vista degli spettatori. Dal fosso sale il castello contro il quale si scaglia il re, pensando di dare la pugnata a Medea¹⁰³.

La magia non è ancora finita: Medea, vedendo che Esone sta per dare la mano di suo figlio a Creusa, presa da un forte sentimento di rabbia e gelosia, con un incantesimo fa volare via dal palazzo Creusa su una sedia:

*Al tiempo que le va á dar la mano, vuela
el estrado con Creusa.*

REY: Qué es esto, Dioses supremos!

MOSQ: No lo dixes yo? JAS: Ay de mí!

MOSQ: Qué has hecho, señor, que has hecho?

REY: Que esto suceda! Ay tal pena!

JAS: Mis daños conozco y veo.

MOSQ: Ya que sus yerros la llevan

á pasearse por los vientos,

no puede decir que va

mal sentada por lo menos.

(Rojas, *los encantos* 1335-1343)

Ancora una volta appare il carattere demoniaco della protagonista, ma la tensione drammatica è diminuita dalle parole del *gracioso* che scherza sull'accaduto: Creusa è volata via ma per lo meno sta comoda, dato che è seduta su una sedia.

Un altro finale di giornata con un'intensa forza drammatica, perché presenta Medea che inizia a pensare alla vendetta, e spettacolarità, ottenuta con il volo di Creusa. Dunque il finale richiama la fine della prima giornata, l'autore vuole ricreare il momento drammatico e spingere al culmine la spettacolarità per lasciare lo spettatore meravigliato e al tempo stesso in uno stato di attesa.

Nella terza giornata Giasone si reca di sua spontanea volontà nel regno di Medea per ucciderla, usando la scusa di dichiararle il suo amore per potersi avvicinare a lei.

Quando Medea si rende conto dell'inganno, si nasconde dietro la tenda e decide di

¹⁰³ M. T. Julio, *Tramoyas y artificios*, op. cit., p. 206.

assumere le sembianze di Creusa:

JAS: Tu cabeza he prometido
á mi padre, y fuera mengua
que se retrate la lengua,
pues pudiendo haber cumplido
la palabra, no lo he hecho:
en fin te pienso matar.
MED: Tú pretendes mi ruina?
Mas detras de esta cortina *ap.*
me pretendo transformar
en Creusa.
JAS: Mi desvelo
te seguirá, y mi valor:
ya te he perdido el temor,
morirás: válgame el Cielo!
*Corre la cortina adonde huyó Medea, y
halla á Creusa.*
Creusa. MED: Bien me sucede; *ap.*
que soy Creusa imagina:
Jason. JAS: El alma adivina,
quando nuevas glorias puede,
algun suceso dichoso.
Dime, cómo aquí has venido?
MED: Qué bien mi engaño ha creído! *ap.*
(Rojas, *los encantos* 1610-1630)

Questa magia è una semplice illusione scenica: cambia l'attrice dietro il sipario. Una volta trasformata, Medea può avvicinarsi a Giasone senza il pericolo di essere uccisa. Lui, credendo di avere davanti agli occhi Creusa, si fida delle sue parole e quando lei gli chiede di dargli l'anello, obbedisce. Ora Medea ha il campo libero e può attuare la sua vendetta. Solo nella sequenza successiva, Giasone si rende conto dell'inganno. Una volta tornato a palazzo, infatti, vede la “vera” Creusa accanto a suo padre:

JAS: O yo
estoy sin juicio, ó quedó
Creusa fuera. CREUS: Temeis?
Creusa soy, no me hablais?

JAS: Quién hay que este encanto crea?
Vive Dios, que era Medea
la que traxo.
(Rojas, *los encantos* 1797-1803)

La trasformazione di Medea in Creusa crea un parallelismo con la prima giornata. In quell'occasione però Medea aveva dato le proprie sembianze alla regina, che per questo era stata uccisa. Ora invece è Medea stessa ad assumere le sembianze di Creusa.

Successivamente Medea attua la vendetta e fa bruciare il palazzo, dove muoiono Esone e Creusa. La didascalia ci informa che il palazzo va a fuoco: alcuni dei ricorsi che si utilizzavano nei *corrales* per simulare gli incendi e le fiamme erano l'uso di polveri, acquavite, pece, bracieri di alcol e anche braci ardenti, il tutto a volte accompagnato dal fumo¹⁰⁴.

Anche in Seneca, come abbiamo visto, il palazzo va a fuoco e il nunzio palesa il suo stupore e il suo turbamento di fronte a un fenomeno che sembra sfuggire alle leggi della natura: l'acqua, invece di spegnere le fiamme, sembra alimentarle. Aleggia un'atmosfera di mistero, percepita solo dal nunzio, che pur sospettando dei doni non sa niente del piano di Medea, ben noto invece al pubblico. Leggiamo:

CORO: Quali i particolari del disastro?
NUNZIO: Avido infuria in ogni parte della reggia il fuoco
come a comando: già il palazzo intero è crollato, si teme per
la città.
CORO: Spengano il fuoco con l'acqua.
NUNZIO: C'è anche questo di strano nel disastro, che l'acqua
alimenta le fiamme, e l'incendio più si contrasta e più
divampa: s'appicca pure ai mezzi di difesa.
(Sen., *Med.* 884-888)

L'eroina si riconferma, dunque, nella sua identità di maga capace di sovrastare e addomesticare le forze naturali.

Infine nell'ultima scena, dopo aver ucciso i figli, Medea appare sul drago che sputa fuoco, come indicato nella didascalia, «*Sale en lo alto Medea sobre un dragon*

¹⁰⁴ Ivi, p. 209.

echando fuego». Il volo finale è permesso dalla *tramoya*: Medea su un drago fatto di cartapesta che sputa fumo dalle narici, esce di scena in modo spettacolare¹⁰⁵.

Anche in Euripide Medea fugge sul carro che le ha dato il Sole per mettersi in salvo. Davide Susanetti¹⁰⁶ ci informa che non ci sono dati sicuri riguardanti le modalità tecniche che consentivano l'apparizione di Medea sul carro alato: probabilmente si usava una *mēchanē*, un marchingegno simile a una gru che veniva usato per simulare il volo di una divinità o di altri personaggi. Inoltre, tenendo conto del peso delle tre persone presenti sul carro, è probabile che dopo l'apparizione iniziale il carro non stesse sospeso per tutta la durata del dialogo, ma venisse deposto su una piattaforma non visibile al pubblico. È nella tragedia di Euripide che Medea si serve per la prima volta del carro trainato dai serpenti e da allora resta parte abituale del suo equipaggiamento¹⁰⁷.

Anche in Seneca, Medea fugge sul carro, come afferma lei stessa:

MEDEA: [...] Questo è il mio modo di fuggire. Si è aperta una via
al cielo: una coppia di draghi piega al giogo il collo squamoso.
Tieniti i tuoi figli, padre. (Getta i cadaveri) Io andrò per l'aria sopra
un cocchio alato. (Sen. *Med.* 1022-1025)

In Euripide, Seneca e Rojas la scena del carro alato compare solo alla fine, quando Medea, dopo aver commesso l'infanticidio, vola via. Ovidio, invece, oltre a riprendere questa scena, fa comparire più volte il carro trainato dai draghi. La prima volta quando Medea, per ringiovanire Esone, va alla ricerca delle erbe magiche nelle varie regioni della Tessaglia (vv. 215-227). Dunque Ovidio, collocando il carro a metà narrazione, prima dell'arrivo a Corinto, fa perdere a Medea le sue qualità umane e le attribuisce una connotazione magica così, quando arriva a commettere l'infanticidio, è come se il delitto venisse compiuto da un'entità demoniaca che non soffre per il gesto che compie. Poi, si serve nuovamente del carro per fuggire da Iolco, dopo aver ucciso il re Pelia (vv. 350-351).

La Medea di Rojas, oltre ad avere le caratteristiche del personaggio della

¹⁰⁵ Ivi, p. 210.

¹⁰⁶ D. Susanetti, op. cit., p. 211.

¹⁰⁷ L. Galasso, op. cit., p. 1093.

tradizione, possiede delle qualità nuove, che, come osserva Eva Lara Alberola, l'autore le attribuisce per avere la possibilità di creare uno spettacolo:

Rojas Zorrilla presenta una Medea que recoge elementos de toda la tradición clásica del personaje, desde Apolonio de Rodas hasta Séneca. Además, suma aspectos nuevos, sobre todo en lo que tiene que ver con la espectacularidad basada en sus propios atributos mágicos y la grandiosa escenografía a la que da lugar la representación de determinados espacios. De hecho, se acentúa el aspecto hechiceril en detrimento de la profundidad trágica. Se potencian algunos dones y se atribuyen otros con la finalidad del puro espectáculo¹⁰⁸.

Rojas costruisce il suo personaggio sulla base di quello diffuso dalla tradizione, da Apollonio Rodio¹⁰⁹ a Seneca, accentuando la sua natura di maga.

Medea, in quanto *hechicera*, è un personaggio che permette di rompere i limiti fra possibile ed impossibile, fra realtà e finzione. La magia è legata al sentimento d'amore: Medea si serve degli incantesimi per trattenere l'uomo amato. Dunque, Rojas vede nell'infedeltà di Giasone il motore dell'azione: alla fine la crudeltà della maga è una conseguenza di un processo evolutivo causato dall'amore, o meglio dal rifiuto di Giasone di amarla. Medea è incapace di accettare la sconfitta, ma le risulta impossibile anche ottenere quello che vuole, la magia non le serve a niente: non riesce a piegare l'amore di Giasone nemmeno con i suoi incantesimi:

Medea es incapaz de aceptar la derrota, pero también es incapaz de conseguir aquello que anhela. Es la gran desamada y la magia no le sirve de nada en este asunto. Estamos ante un caso de amor y tanto Circe como Medea son incapaces de retener o conseguir al hombre que aman a través de diferentes remedios mágicos. No pueden forzar la voluntad, ni siquiera son capaces de autosanarse, de olvidar al amado, de controlar sus sentimientos. Esta es una de las

¹⁰⁸ E. L. Alberola, op. cit., pp. 185-186.

¹⁰⁹ In Apollonio Rodio le capacità magiche di Medea vengono narrate per bocca di Argo: Vive una fanciulla nel palazzo di Eeta/ che la dea Ecate ha più di ogni altra istruita/ nell'arte di tutti i filtri che produce la terra e il mare infinito:/ con essi sa domare la forza del fuoco instancabile,/ e ferma in un momento le acque scroscianti dei fiumi,/ incatena gli astri e le sacre vie della luna. (Apollonio Rodio, III, vv. 528-533).

grandes lecciones que intenta dar el fracaso de estos personajes, desde el clasicismo hasta el Siglo de Oro¹¹⁰.

3.6. Innovazioni tematiche

3.6.1. Esilio vs. decreto di morte

Medea con la sua magia provoca caos e disorienta i personaggi, come sottolinea Creusa esclamando «todo es confusión» (v. 1830) e richiamando l'espressione usata nella prima giornata, «todo es encanto» (v. 422): nessuno riesce a comprendere cosa succede intorno a loro perché causato dagli incantesimi della maga.

Per recuperare il suo sposo Medea ricorre a tutto ciò che è in suo potere, ma, spesso, con i suoi incantesimi provoca la morte di altre persone, diventando una donna crudele agli occhi degli altri. Giasone paragona la crudeltà di Medea a quella di una tigre, introducendo alcuni versi d'ispirazione ovidiana:

JAS: Hechizo de los sentidos,
cruel Medea, portento
de la fiereza, qué tigre
te ha dado el hircano pecho,
que á darme la muerte vienes?
(Rojas, *los encantos* 1124-1128)

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio ritroviamo l'immagine della tigre:

[...] Se io tollererò tutto questo, allora dovrò riconoscere d'essere
nata da una tigre, dovrò ammettere che il mio cuore è di ferro o di
roccia. (Ovidio, *Met.* VII, 32-33)

Anche Seneca richiama la natura crudele di Medea, paragonandola a una tigre privata dei figli:

¹¹⁰ E. L. Alberola, op. cit., p. 188.

CORO: [...] S'aggira come tigre che cerca furibonda i figli per la foresta del Gange. (Sen., *Med.* 863-865)

Rojas, a differenza delle tragedie classiche, evidenzia come non sia sufficiente esiliare Medea, ma sia necessario ucciderla. Il re Esone giustifica questa decisione sostenendo che deve vendicare la morte di suo fratello Pelia:

REY: Porque de tus sinrazones
sepas el justo castigo,
hoy me vengo por mi mano,
pues diste muerte á mi hermano,
dándotela.
(Rojas, *los encantos* 325-329)

Esone ha un forte senso di giustizia, vuole vendicare la morte di Pelia uccidendo colei che ne ha causato la morte. Questa è un'innovazione introdotta da Rojas, infatti, nella tradizione, Esone muore per volere di Pelia e sarà Giasone a vendicare suo padre, con l'aiuto di Medea.

Anche Giasone si mostra d'accordo con la volontà del re: una volta eliminata Medea, sarà più facile celebrare le nozze con Creusa:

JAS: Hoy ha de ser el dia
que con nuevo valor, nueva osadía,
para gloria mayor, Mosquete amigo,
pienso dar el castigo
que Medea merece
[...] Que he prometido, advierto,
su cabeza á mi padre en sus enojos,
pues nos quitó á Creusa de los ojos.
(Rojas, *los encantos* 1344-1348 e 1359-1362)

Tutti tentano di uccidere la donna per vendicare gli omicidi che ha commesso, ma anche perché hanno paura della sua magia. Anche nei classici i personaggi hanno paura di Medea, ma il re decide di allontanarla, mandandola in esilio.

In Euripide, Creonte impone l'esilio a Medea perché teme che la donna possa tramare qualcosa contro sua figlia:

CREONTE: Te, che hai lo sguardo torvo e l'animo adirato contro lo sposo, Medea, ho disposto che tu vada fuori da questa terra, esule, prendendo con te i due figli, e senza indugiare: ch  io sono arbitro di questo decreto, e non rientrer  nel palazzo prima di averti cacciato fuori dai confini di questa terra.
(Eur., *Med.* 271-276)

Creonte ha paura della saggezza della donna: dotata di una forma d'intelligenza eccessiva e pericolosa, Medea   capace di ordire ogni sorta di inganni. Le paure di Creonte sono fondate, infatti, Medea comincia a dare corpo alle sue trame ottenendo, con un'abile strategia, che il bando sia rinviato di un giorno, giorno che dichiara necessario per organizzare la sua partenza e quella dei figli, ma che in realt  sfrutter  per attuare la sua vendetta.

Anche in Seneca Creonte ha paura della magia di Medea e la dipinge negativamente:

CREONTE: Medea, la criminale figlia del Colco E ta, non porta ancora il piede fuori del mio regno? Trama qualche inganno:   nota la sua perfidia, nota la sua mano. Chi risparmier , chi lascer  in pace? Mi affrettavo a distruggere col ferro questa peste: ho ceduto alle preghiere di mio genero. Le ho concesso la vita, liberi il paese dal timore e se ne vada al sicuro. Mi viene incontro, altera, e cerca minacciosa di parlarmi. Fermatela, servi, non mi tocchi e non si accosti, fatela tacere. Impari una buona volta a ubbidire a un re. (*A Medea*) Vattene via veloce: liberaci finalmente da questo mostro orribile e spietato.
[...] Tu, tu, macchinatrice di misfatti, che hai la perfidia di una donna e l'energia di un uomo per osare l'inosabile, e nessun pensiero della tua reputazione, parti da qui, purifica il mio regno, porta via con te le erbe mortali, libera i cittadini dal timore, va' in altri luoghi a molestare gli dei.
(Sen., *Med.* 179-191 e 266-271)

Creonte utilizza espressioni sprezzanti, la definisce una criminale, perfida, sempre pronta a ingannare, un mostro orribile e spietato, termini negativi ancora pi  forti di quelli utilizzati da Rojas, che si limita a definirla vile («vil Medea», v. 375 e v. 424) e crudele («cruel Medea», v. 1124 e v. 1735). Inoltre, in Seneca, Creonte

vorrebbe ucciderla, ma, alla fine, decide di dare ascolto alle preghiere di suo genero e ordina l'esilio. Giasone lo conferma durante il dialogo in cui Medea gli chiede di fuggire con lei:

GIA: Creonte ti era ostile, voleva la tua morte: grazie alle mie lacrime ti ha concesso l'esilio.

MED: Lo credevo un castigo: vedo che è un regalo.
(Sen., *Med.* 490-492)

In Seneca, dunque, l'idea di uccidere Medea viene attenuata dalla scelta dell'esilio, in Rojas, invece, si mantiene e ciò permette all'autore di creare un'azione secondaria dove i personaggi di Esone e Creusa hanno un ruolo attivo.

3.6.2. Azioni secondarie

Rojas recupera i personaggi di Esone e Creusa e se ne serve per costruire delle scene innovative, integrandole perfettamente nel mito. In un'opera mitologica, della quale il pubblico già conosce la storia, è importante introdurre un'azione secondaria per mantenere attiva l'attenzione del pubblico.

Nella seconda sequenza della prima giornata sono presenti sulla scena Esone, Creusa e la regina e danno luogo a un'azione che non è presente nei classici: il re insegue Medea per ucciderla, non rendendosi conto che in realtà sta minacciando sua moglie, alla quale la maga ha dato le proprie sembianze. La regina tenta di rivelare al marito come stiano realmente le cose, ma l'uomo non le crede:

MED: Que consienta
esto el Cielo! Tú no ves
que soy la Reyna, tu esposa?
Ten la mano rigurosa,
hasta que á mi sangre des
corriente para que muera.
REY: Tú mi esposa? Morirás,
vive el Cielo. MED: Ahora verás

que es vana, Rey, tu quimera.
(Rojas, *los encantos* 345-353)

Il luogo chiuso del palazzo di Esone è bene adatto a questo momento, quello della persecuzione, dell'inseguimento: emerge un senso di impossibilità di fuga, di un'inevitabile fine tragica. Durante l'inseguimento i personaggi entrano ed escono dalla scena, accelerando il ritmo dell'azione e creando una continuità fra ciò che avviene sulla scena e ciò che avviene nel retroscena. Infine, si vede tornare sulla scena solo Esone con in mano il pugnale. L'uomo annuncia che la donna è morta, cadendo giù dal balcone:

REY: Desde ese balcon al suelo
se dexó caer, y ya
hecha pedazos está;
cesará el mortal desvelo,
y la venganza tambien
Pelias mi hermano murió
por su industria, i vengo yo
su muerte, porque me den
lauro de Rey justiciero.
(Rojas, *los encantos* 366-374)

Rojas conosce bene le regole teatrali e, per mantenere il decoro, fa annunciare la morte della regina verbalmente.

Esone è soddisfatto, ora ha vendicato la morte di suo fratello e può finalmente essere nominato «Rey justiciero» (v. 374). Ma questo momento di gloria termina con l'arrivo di Alfredo che, con un lungo intervento, narra ciò che non è stato rappresentato sulla scena, rivelando cosa sia successo realmente:

ALF: Señor, no á la rigurosa
parca la vida rindió
Medea. REY: Ay Cielos! ALF: Sabrás
que hay mayor desdicha, mas
pena, pues al querer yo
arrastrar por la Ciudad
el cuerpo despeñado
dió en ese peñasco helado,

á manos de tu crueldad,
miré que en la forma estaba
de la Reyna, esposa tuya.
(Rojas, *los encantos* 385-395)

Dalle parole di Alfredo, i personaggi presenti sulla scena, ovvero Esone e Creusa, scoprono che non è Medea a essere morta, bensì la regina. Il pubblico, invece, è già a conoscenza di questo fatto perché Medea lo aveva annunciato nella sequenza precedente (vv. 201-221).

Non è Medea a uccidere direttamente la regina, ma, facendole assumere le proprie sembianze, induce il re a compiere il delitto. Il re promette vendetta: Esone, essendo un monarca, deve sottostare al codice d'onore, come si addice alla figura del sovrano del XVII secolo, per questo sente l'obbligo di vendicare la morte di suo fratello e di sua moglie:

REY: Ay de mi!
Quién hai, Dioses, que esto crea?
Ay, esposa! Ah vil Medea!
Véngume el Cielo de tí!
(Rojas, *los encantos* 422-425)

Nella seconda giornata Esone e Creusa hanno un ruolo più ampio, essendo presenti sia nella prima che nella terza sequenza. Esone lamenta la morte della moglie e Creusa prova a consolarlo. Nella descrizione dei sentimenti del re, Rojas ricorre alla similitudine ovidiana ricreando l'immagine della scintilla che, sepolta dalla cenere, torna a brillare:

REY: No has visto que hace sudar
el fuego al leño que aprende?
Pues así también se entiende
en aquesta suspension,
que estos los sudores son
de este fuego que me enciende.
(Rojas, *los encantos* 681-686)

Ovidio nelle *Metamorfosi* utilizza la stessa immagine per parlare del sentimento

d'amore che si accende in Medea alla vista di Giasone:

Come una modesta scintilla, che era rimasta soffocata sotto un mucchio di cenere, si ingigantisce e si diffonde, riprendendo la forza di prima al soffiare del vento, così in lei l'amore ormai indebolito, l'amore che si sarebbe detto ormai languire, riprese a divampare non appena ella vide davanti a sé il giovane in tutta la sua reale bellezza. (Ovidio, *Met.* VII, 79-83)

Nella terza sequenza il re abdica a favore del figlio e gli dà la mano di Creusa:

REY: Hoy, generosos vasallos,
que llamados á mi intento,
leales, como valientes,
me obedecéis, me prometo
daros un Rey mas gallardo,
y que con mayor esfuerzo,
defendiendo vuestra Grecia,
se dilate vuestro Imperio
hasta quanto de su esfera
dora el Planeta de Delo.
[...] Hoy susituiré en tus sienes
esta Corona, este Imperio,
que cansado de mis años,
ordeno como á heredero
dedicarte mi grandeza
con ella; pero primero
á los dos quiero que besen
la mano, pues hoy intento
dar, pues repudio á Medea,
con tal esposo, tal Cetro.
(Rojas, *los encantos* 1261-1270 e 1277-1286)

Nei classici Giasone, sposando la figlia di Creonte, che è il re di Corinto, eredita anche il regno. Nella tragedia spagnola, Creonte non è presente e Creusa non è sua figlia ma diventa la cugina di Giasone. Rojas costruisce questo episodio, dove il re Esone abdica a favore del figlio, per dare la possibilità a Giasone di ereditare la guida del regno, recuperando, seppure in maniera diversa, la tematica dalla tradizione.

Il re si mostra comprensivo nei confronti del figlio, appoggiandolo anche nella

scelta di sposare Creusa, ma, nonostante questo, essendo un monarca, deve trattarlo con lo stesso rigore che riserva agli altri. Per questo, nella terza giornata, è severo nei suoi confronti e non lo fa entrare nel palazzo, perché non è stato in grado di mantenere la promessa di uccidere Medea:

REY: Esperad;
y antes que á mis pies llegueis,
aunque á vuestro amor prefiero,
pretendo saber primero,
si la cabeza traeis
de esa Mágica Medea:
responded, hablad. JAS: Señor.
REY: Mas no hableis: ese temor
me ha dado á entender que crea,
conforme en vos lleo á ver,
que mal podrá á Rey subir
quien no sabe tan mal cumplir,
y tan bien el prometer.
(Rojas, *los encantos* 1815-1827)

Il re è deluso da suo figlio, poiché non è riuscito a compiere la missione affidatagli, e gli ordina di uccidere Medea per mostrarsi degno di regnare al suo posto. L'eroe, però, non riuscirà nel suo intento perché la maga lo precede, attuando la vendetta.

CAPITOLO 4

COMMENTO A *LOS ENCANTOS DE MEDEA*

4.1. Tradizione e innovazione

Dall'analisi dell'opera, notiamo che Rojas ripropone il mito di Medea, recuperando alcuni episodi della tradizione: la ricerca del vello d'oro, il ringiovanimento di Esone e la morte di Pelia per mano delle figlie, il futuro matrimonio di Giasone e Creusa e, infine, l'uccisione dei figli. A essi aggiunge delle scene innovative che corrispondono ai momenti in cui Medea compie degli incantesimi per amore di Giasone: rapisce Giasone e Mosquete e li fa volare nella sua selva; fa assumere le proprie sembianze alla madre di Giasone in modo che il re, suo marito, la uccida; dona un anello protettore a Giasone, interrompe la caduta di un monte e l'uscita di un raggio dal suolo, assume le sembianze di Creusa; con un incantesimo fa volare via Creusa su una sedia; fa emergere un castello dal suolo.

Come abbiamo visto dall'analisi dell'opera, l'autore risente dell'influsso delle versioni del mito di Euripide, Ovidio e Seneca. A tale proposito Mac Curdy sostiene che:

Rojas' obsessive fondness for the revenge theme immediately raises the question of his indebtedness to Seneca whose revenge tragedies found such favor among sixteenth-century European dramatists. Earlier I said that Rojas' infelicitous dramatization of the Medea story is of interest because it suggests the possibility of Rojas' direct indebtedness to the Cordovan, but it must be admitted, however, that it is virtually impossible to assign his debt solely to Seneca's drama, to the exclusion of Euripides' tragedy and Ovid's poetic treatment. The chances are that Rojas knew all three classical pieces, but as was his custom, exercised a free hand in making his fanciful adaptation¹¹¹.

Secondo Mac Curdy, Rojas viene influenzato soprattutto da Seneca, le cui

¹¹¹ R. R. Mac Curdy, op. cit., p. 36.

tragedie erano conosciute in Spagna grazie alle traduzioni realizzate dagli umanisti, ma molto probabilmente l'autore si ispira anche alla tragedia di Euripide e alla versione realizzata da Ovidio e le rielabora dando libero sfogo alla sua fantasia. Infatti, come possiamo notare dalla trama, nonostante venga ripreso il mito come filone conduttore, sono le innovazioni dell'autore a prevalere.

Nell'adattare un argomento mitologico-legendario ben conosciuto, l'interesse dello spettatore si dirige più al *cómo* che al *qué*: il fatto che il pubblico conosca già la storia impedisce all'autore di rivoluzionare troppo l'opera; allo stesso tempo, però, può manipolare la trama sorpendendo con effetti speciali o elaborazioni burlesche. Rojas non vuole riproporre la storia greco-romana: come uomo di teatro, sa quali artifici impiegare per avere successo, quindi, parte dal mito e seleziona quello che più attrae, offrendolo al pubblico.

È sedotto dalla doppia faccia di Medea, donna *enamorada* ed *hechicera*, e la trasforma in un personaggio adatto per una *comedia de tramoya*. Se nella mitologia classica vediamo una Medea ripudiata che si sente abbandonata e pensa solo alla vendetta, qui è il suo amore per Giasone che diventa protagonista trasformando l'opera nella lotta di una donna disperata che ricorre a tutto ciò che è in suo potere per poter riconquistare l'uomo amato. Medea è, quindi, il prototipo della *hechicera* e Rojas enfatizza i suoi poteri riuscendo così a realizzare una commedia di magia, come è suggerito dal titolo attraverso la parola *encantos*. Più che *comedia de magia*, che è un genere appartenente al XVIII secolo, è meglio definirla «comedia con magos y magia»¹¹², genere diffuso nel XVII secolo.

La magia è un elemento che affascina e offre possibilità di creare argomenti drammatici, scene sorprendenti ed effetti visivi meravigliosi e per questo è frequente nel teatro aureo. Amore e spettacolo sono due elementi fondamentali per l'esito drammatico e Rojas li recupera grazie alla figura di Medea, donna e maga.

Nonostante parli della forza distruttrice dell'*eros*, avvicinandosi ai classici, l'autore affronta questa tematica con superficialità. A tale proposito Maria Teresa Cattaneo afferma:

¹¹² I. Arellano, *Magos y prodigios*, op. cit., p. 17.

El autor elige a una hechicera de gran tradición: pero hay que decir inmediatamente que la trágica y misteriosa heroína del amor y de la venganza que presentan las tres grandes elaboraciones clásicas de Eurípide, Ovidio y Séneca (ofreciendo cada una un reflejo diferente de su naturaleza) quedan muy lejos de la de Rojas. El retoma de la tradición, sobre todo, el énfasis sobre los tremendos poderes de Medea¹¹³.

La Medea di Rojas, spinta dall'amore, utilizza i poteri magici per cercare di cambiare il proprio destino. Come afferma Maria Teresa Cattaneo:

Rojas ha renunciado a cualquier profundización trágica de los personajes, aunque estén implicados en una relación fuertemente conflictiva, intentando en cambio, llenar la escena con efectos maravillosos y con trucos de ilusionismo teatral¹¹⁴.

Questa è la grande differenza rispetto ai modelli antichi: se nei classici si studia la profondità psicologica di Medea, in Rojas tutto questo passa in secondo piano. Dunque il mito è alla base della tragedia, ma non è l'elemento fondamentale: l'autore lo riprende e lo adatta alla sua epoca. A Rojas interessa creare una storia dove prevalgano gli aspetti visivi, dove siano la *tramoya* e la spettacolarità a dominare: il racconto magico e, soprattutto, il personaggio di Medea rappresentano la possibilità di realizzare un'opera originale dove l'autore può mostrare la sua bravura come scenografo. Le novità tematiche che inserisce altro non sono che idee per poter utilizzare la *tramoya*. La scenografia complessa non è un semplice ornamento ma è necessaria per la maga protagonista che trasforma la realtà a seconda delle proprie necessità. Lo spazio scenico e quello drammatico, l'immaginazione del drammaturgo e quella dello spettatore, gli attori e i macchinisti, tutto sta al servizio di questo teatro che trasforma il palcoscenico in una continua fonte di sorpresa per divertire e piacere agli ascoltatori, come afferma María Teresa Julio:

[...] la música, los efectos sonoros, los fuegos de artificio, los decorados, las tramoyas, la utillería y el vestuario se ponen al servicio de una obra teatral que convierte el tablado en una

¹¹³ M. T. Cattaneo, *Medea, entre mito y magia*, op. cit., p. 127.

¹¹⁴ Ivi, pp. 130-131.

verdadera caja de sorpresas¹¹⁵

Rojas mette al servizio di un tema dell'antichità classica tutta la tecnica della commedia nuova, mescolando classicismo e modernità per soddisfare le grandi aspettative del pubblico. In questo è un drammaturgo del suo tempo: le opere teatrali del *Siglo de Oro* venivano scritte per essere rappresentate e lui solo nell'ambito dello spettacolo raggiunge la sua vera identità.

La messa in scena di un'opera come *Los encantos de Medea* richiedeva un complesso apparato scenografico. María Teresa Julio ci informa che non esistono negli archivi dati che testimonino la messa in scena della tragedia a palazzo e ciò potrebbe fare pensare che non sia mai stata rappresentata. Esistono però documenti che confermano che l'opera era molto conosciuta alla fine dei secoli XVII e del XVIII: fu messa in scena due volte a Madrid nel Teatro della Cruz nel 1722 e nel 1735. Inoltre venne rappresentata fuori della capitale: a Valencia nel 1797, a Sevilla nel 1772 e nel 1774, e a Valladolid nel 1796¹¹⁶. Questi documenti indicano che, se l'opera non fosse stata rappresentata nel secolo precedente e non avesse ottenuto successo, non avrebbe continuato a sopravvivere anche dopo la morte di Rojas. Quindi, probabilmente, fu messa in scena nei *corrales*: il *corral* del Principe o quello della Cruz avevano a disposizione macchinari scenici sufficienti, anche se ovviamente più modesti di quelli della corte.

4.2. Tragico e comico

Nel mito di Medea, Rojas trova elementi che gli permettono di realizzare un'opera violenta: in primo luogo, la tematica crudele dell'infanticidio e dell'assassinio di Creusa ed Esone, poi, la scelta della donna come personaggio che esprime la violenza sulla scena, perdendo completamente il senso di giustizia. Rojas attribuisce alle sue eroine un ruolo attivo e vendicativo, comportamento più

¹¹⁵ M. T. Julio, *Tradición y creación*, op. cit., p. 790.

¹¹⁶ M. T. Julio, *Tramoyas y artificios*, op. cit., pp. 196-198.

appropriato a un personaggio maschile in una società come quella del XVII secolo, dove la donna ha un ruolo passivo, di venerazione e sottomissione nei confronti dello sposo¹¹⁷. Questo contribuisce a rendere la tematica crudele e anormale: Medea, nella sua condizione di vittima, diventa la vendicatrice di sé stessa e arriva ad assassinare i suoi stessi figli negando l'istinto materno tipico delle donne. La scelta della donna come soggetto di azioni violente costituisce un elemento efficace per produrre orrore.

In realtà, la tragedia non risulta troppo violenta, infatti, nonostante la presenza di situazioni tragiche e crudeli, l'autore lascia che la violenza si attui solo nel retroscena e non alla vista dello spettatore. Come abbiamo visto, la morte della regina viene descritta da Alfredo, quella di Creusa ed Esone viene narrata da Giasone e Mosquete; anche i figli muoiono nel retroscena. Inoltre, i momenti di tensione che si accumulano durante la narrazione, vengono sospesi dalla presenza di episodi comici o dalle interruzioni della storia principale o ancora dalla spettacolarità con cui Rojas trasforma sulla scena la magia di Medea.

Dunque, Rojas riduce l'orrore e la violenza: per l'autore la tragedia non consiste nell'accumulo di crimini truculenti ma nella scelta di temi violenti e nella ricerca di situazioni d'effetto. In questo modo, l'inclinazione di Rojas al sangue risulta una strategia per catturare l'attenzione del pubblico.

Mac Curdy, per la presenza della tematica violenta, considera *Los encantos de Medea* una tragedia di vendetta o «tragedy of blood»¹¹⁸, oltre a inserirla nel gruppo delle tragedie storico-mitologico, che comprende anche *Numancia destruida*, *Lucrecia y Tarquino*, *Los áspides de Cleopatra*, *Morir pensando matar* e *Progne y Filomena*.

In realtà, sebbene presenti un finale tragico, l'opera affronta il tema con superficialità ed è caratterizzata da una serie di episodi umoristici dominati dalla figura del *gracioso*, per questo, più che tragedia, sarebbe meglio definirla tragicommedia o commedia tragica, come afferma María Teresa Julio¹¹⁹.

¹¹⁷ E. e R. Nieto Moreno, «La violencia en Rojas Zorrilla: mecanismos del horror en sus tragedias de sangre», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello (a cura di), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario: Congreso Internacional, Toledo, 4-7 de octubre de 2007*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 711-712.

¹¹⁸ R. R. Mac. Curdy, op. cit., p. 25.

¹¹⁹ M. T. Julio, *Tradición y creación*, op. cit., p. 780.

Il personaggio del *gracioso*, figura essenziale nelle commedie del *Siglo de Oro*, svolge un ruolo attivo anche nelle tragedie, dove a volte assume un protagonismo straordinario sia per la quantità di battute che pronuncia sia per la funzione che esercita: non si limita a essere un personaggio funzionale all'azione drammatica ma, come abbiamo visto, interrompe l'azione nei momenti di tensione, non tanto per distenderla quanto per intensificarla, dato che crea ansia nello spettatore che vuole scoprire cosa succederà.

Rojas, dunque, in una perfetta commistione di tragico e comico, inserisce all'interno del mito delle scene divertenti che al giorno d'oggi possono disturbare lo spettatore, mentre all'epoca erano considerate un elemento necessario per la riuscita dell'opera.

I classicisti rifiutano qualsiasi tipo di commistione fra tragico e comico, invece, l'artista barocco riesce a introdurre l'elemento comico nella tragedia lasciandola perfetta. Rojas, rispetto ad altri drammaturghi, usa in maniera eccessiva sia l'elemento comico che quello violento. A tale proposito Mac Curdy afferma:

Rojas was pulled in two directions. He wanted to write tragedy and he wanted to write burlesque. He sometimes wrote both in the same work. Restraint was not one of his virtues. He had great talent for intense dramatic expression, but in his tragedies he often devoted that talent as generously to the comic as to the tragic. The results can be disturbing – even to an admirer of the Baroque. It is the intensity of the dramatic mood which matters most in determining the complexion of a play, and if its atmosphere is too frequently and too ruthlessly penetrated by foreign elements (even when they are introduced to set off the mood), the tragic tone is bound to suffer. This happens too often in Rojas' tragedies¹²⁰.

L'elemento comico eccessivo a volte rischia di rovinare il tono tragico della tragedia. Per questo vengono apprezzate maggiormente le commedie di Rojas, dove l'azione drammatica risulta più uniforme e lineare, mentre le tragedie vengono criticate, perché presentano l'alternanza di effetto comico-effetto tragico, capace di disorientare lo spettatore.

In realtà, Rojas dimostra di essere in grado di scrivere tragedie secondo lo stile

¹²⁰ R. R. Mac Curdy, op. cit., p. 80.

voluta dalla *comedia nueva*, mescolando tragico e comico, contrasti apprezzati nel barocco:

Rojas se revela como el resultado de la simbiosis y evolución del gusto trágico del último cuarto del XVI siglo y la corriente neosenequista que domina en el XVII – de ahí su inclinación por el horror y la violencia -, y la comedia creada por Lope de Vega – de ahí la acomodación de los relatos a la comedia nueva -. Podría ser, pues, el eslabón perdido entre una forma y otra de hacer teatro¹²¹.

Le tragedie di Rojas risultano essere legate al periodo storico in cui le ha fatte, al pubblico per cui le ha create: il passare dalla risata al pianto è tipico del barocco. Non bisogna dimenticare che il pubblico richiede *admiración e perturbación*¹²², e Rojas, attraverso la sua opera, lo accontenta, ricorrendo alla spettacolarità scenica, al patetismo e ai contrasti. A tale proposito María Teresa Julio afferma:

Rojas parte de un mito, selecciona lo que resulta más atractivo de él y lo ofrece a un público que en ese momento pide espectáculo en las tablas. Lo que lo aleja del mito clásico es, pues, una cuestión de intención y de contexto-social, histórico, cultural y literario-,y sobre todo una concesión al vulgo: “porque – al decir de Lope-, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto”¹²³.

¹²¹ M. T. Julio, *Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla*, op. cit., p. 204.

¹²² R. R. Mac Curdy, op. cit., p. 133.

¹²³ M. T. Julio, *Tradición y creación*, op. cit., p. 795.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

APOLLONIO RODIO, *Le Argonautiche*, traduzione di Guido Paduano, introduzione e commento di Guido Paduano e Massimo Fusillo, Milano, BUR, 1986.

EURIPIDE, *Medea*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto e traduzione di Ester Cerbo, Milano, BUR, 1997.

OVIDIO NASONE, Publio, *Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati, Milano, BUR, 1989.

OVIDIO NASONE, Publio, *Le metamorfosi*, introduzione di Gianpiero Rosati, traduzione di Giovanna Faranda Villa e note di Rossella Corti, Milano, BUR, 1994.

ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Los encantos de Medea*, Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, 1792.

SENECA, Lucio Anneo, *Medea-Fedra*, introduzione e note di Giuseppe Gilberto Biondi, traduzione di Alfonso Traina, Milano, BUR, 1997.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

APOLLODORO, *I miti greci (Biblioteca)*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori editore, 1996, pp. 61-83.

ALBEROLA, Eva Lara, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universitat de València, 2010.

ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 61-167, pp. 549-577.

ARELLANO, Ignacio, «Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro», in J. J. Berbel Rodríguez (a cura di), *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII - XIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 13-36.

BERNAL LAVESA, Carmen, «Medea en la tragedia de Seneca», in A. López, A. Pociña (a cura di), *Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 459-486.

BIGLIERI, Aníbal A., *Medea en la literatura española medieval*, La Plata, Fundación Decus, 2005.

BIONDI, Giuseppe Gilberto, *Il nefas argonautico, mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna, Pàtron, 1984.

BLÜHER, Karl Alfred, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, traduzione di Juan Conde, Madrid, Gredos, 1983.

CANAVAGGIO, Jean, *Historia de la Literatura Española*, Tomo III, *El siglo XVII*, Barcelona, Ariel, 1995, pp.213-216.

CASTRO, Américo (a cura di), «Francisco de Rojas Zorrilla: Cada cual lo que le toca y La viña de Nabot», in *Teatro antiguo español. Textos y estudios*, II, Madrid, Centro de estudios históricos, 1917, pp. 183-197.

CATENACCI, Carmine, «Il monologo di Medea», in B. Gentili e F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 67-82.

CATTANEO, Maria Teresa, «Medea, entre mito y magia. En torno a la comedia de magia de Rojas Zorrilla», in J. Blasco, E. Caldera (a cura di), *La comedia de magia y*

de santos, Madrid, Júcar, 1992, pp. 123-131.

CATTANEO, Maria Teresa, «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello (a cura di), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 39-53.

CECCHIN, Sergio A., «Medea in Ovidio fra elegia ed epos», in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Medea: Torino 23-24 ottobre 1995*, Torino, Celid, 1997, pp. 69-89.

CIANI, Maria Grazia (a cura di), *Euripide. Medea*, introduzione e traduzione di Maria Grazia Ciani, commento di Davide Susanetti, Venezia, Marsilio, 1997.

COTARELO Y MORI, D. Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Revista de Archivos, 1911.

DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie Françoise, «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello (a cura di), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 209-239.

DI BENEDETTO, Vincenzo, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1971.

DI BENEDETTO, Vincenzo – MEDDA, Enrico, *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 121-123.

DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1978.

DÍEZ BORQUE, José María (a cura di), *Historia de la literatura española*, Tomo II, Madrid, Taurus, 1982, pp. 643-655 e pp. 677-678.

GALASSO, Luigi, «Commento», in Ovidio, *Opere. Le Metamorfosi* (Volume II), traduzione di Guido Paduano, introduzione di Alessandro Perutelli, Torino, Einaudi, 2000.

GALIMBERTI BIFFINO, Giovanna, «“Medea nunc sum”: il destino nel nome», in A. López, A. Pociña (a cura di), *Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 535-547.

GENTILI, Bruno, *Il “letto insaziato” di Medea e il tema dell'adikia a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella Medea di Euripide*, SCO XXI, 1972, pp.60-72.

GENTILI, Bruno - PERUSINO, Franca (a cura di) *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000.

GONZÁLES CAÑAL, Rafael, «Desenlaces trágicos en el teatro de Rojas Zorrilla», in I. Arellano y J. A. Martínez Berbel (a cura di), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, ONA, 2013, pp. 85-100.

GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV): bases conceptuales y bibliográficas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002.

GUASTELLA, Gianni, «Il destino dei figli di Giasone», in B. Gentili e F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 139-175.

GUASTELLA, Gianni, *L'ira e l'onore. Forme di vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo, Palumbo, 2001.

HIGHET, Gilbert, *The classical tradition: Greek and Roman influences on western literature*, New York, Oxford University Press, 1949.

JULIO, María Teresa, «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello (a cura di), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 179-207.

JULIO, María Teresa, «Tradición y creación en *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla», in A. López, A. Pociña (a cura di), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Univesidad de Granada, 2002, pp. 779-795.

JULIO, María Teresa, «Francisco de Rojas Zorrilla: un dramaturgo metido a poeta», in M. L. Lobato, F. Domínguez Matito (a cura di), *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos – La Rioja 15-19 de julio 2002)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2004, pp. 1121-1132.

JULIO, María Teresa, «Tramoyas y artificios en *Los encantos de Medea*», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, G. Gómez Rubio (a cura di), *Espacio, tiempo y género en la comedia española: actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15, y 16 de noviembre de 2003*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 193-213.

JULIO, María Teresa, «Para acabar con el feminismo de Rojas. Una visión crítica a la crítica», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello (a cura di), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario: Congreso Internacional, Toledo, 4-7 de octubre de 2007*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 311-326.

JULIO, María Teresa, «Violencia y mujer en la dramaturgia de Rojas Zorrilla», in I. Arellano y J. A. Martínez Berbel (a cura di), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, ONA, 2013, pp. 129-142.

LIDA DE MALKIEL María Rosa, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.

LISTA Y ARAGÓN, Alberto, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía, 1844, II, p. 136.

MAC CURDY, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1958.

MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminario y Ediciones, 1972.

MARTINA, Antonio, «Identità eroica e identità femminile della *Medea* di Euripide», in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Medea: Torino 23-24 ottobre 1995*, Torino, Celid, 1997, pp. 15-45.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, «Apéndice sobre la comedia», in *Obras literarias de D. Francisco Martínez de la Rosa*, Londres, Imprenta de Samuel Bagster, 1838, Tomo II, pp. 428-431.

MAZZOLI, Giancarlo, «Medea in Seneca: il logos del furor», in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Medea: Torino 23-24 ottobre 1995*, Torino, Celid, 1997, pp. 93-105.

MIGUEL REBOLES, María Teresa, «Algunas consideraciones hebraicas en Rojas Zorrilla y Calderón», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, J. Cano Navarro (a cura di), *Toledo: entre Calderón y Rojas: IV Centenario del nacimiento de Don Pedro Calderón de la Barca: actas de las jornadas, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp.111-123.

NÉMETI, Annalisa (a cura di), *Lucio Anneo Seneca, Medea*, introduzione, traduzione e commento di Annalisa Némethi, con un saggio di Guido Paduano, Pisa, ETS, 2003.

NIETO MORENO, Esther – NIETO MORENO, Raquel, «La violencia en Rojas Zorrilla: mecanismos del horror en sus tragedias de sangre», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello (a cura di), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario: Congreso Internacional, Toledo, 4-7 de octubre de 2007*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 709-720.

PADUANO, Guido, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1968.

PADUANO, Guido, *Il teatro antico*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 92-97 e pp. 312-315.

PÉREZ RUANO, Fernando, «La música en la obra de Rojas Zorrilla. Concepción musical del autor dramático», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello (a cura di), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario: Congreso Internacional, Toledo, 4-7 de octubre de 2007*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 737-752.

PETRONE, Gianna, «La *Medea* di Seneca tra paradigma retorico e tradizione letteraria», in *Lo sperimentalismo di Seneca*, Palermo, 1999, pp. 9-27.

POCIÑA, Andrés, «El amor de Medea visto por Eurípides y por Séneca», in A. López, A. Pociña (a cura di), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Univesidad de Granada, 2002, pp. 233-254.

POCIÑA, Andrés, «Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla», in A. López, A. Pociña (a cura di), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Univesidad de Granada, 2002, pp. 751-777.

PROFETI, Maria Grazia (a cura di), *Il teatro dei secoli d'oro, vol. 1: Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miuguel de Cervantes Saavedra*, Milano, Bompiani, 2014, introduzione pp. VII-XXXVII.

RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, Alfonso, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», in A. G. Egido Martínez (a cura di), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 33-60.

SAMONÀ, Carmelo - MANCINI, Guido - GUAZZELLI, Francesco - MARTINENGO, Alessandro, *La letteratura spagnola: i secoli d'oro*, Milano, Sansoni, 1973, pp. 513-517.

VALBUENA PRAT, Angel, *Historia de la literatura española*, (Tomo III), *El siglo XVII*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 742-757.

VEGA, Lope de, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori editore, 1999.

VILLANUEVA, Juan Manuel, «Rojas Zorrilla ¿gran trágico del Siglo de Oro?», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello (a cura di), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario: Congreso Internacional, Toledo, 4-7 de octubre de 2007*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 793-808.

VISTE, Marc - SERRALTA, Frédéric, «EL teatro en el siglo XVII», in J. M. Díez Borque (a cura di), *Historia del teatro en España* (Tomo I) *Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 473-687.

WALTHAUS, Rina, «Dos tragedias de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: *Progne y Filomena* y *Lucrecia y Tarquinio*», in C. Strosetzki (a cura di), *Teatro español del siglo de oro: teoría y práctica*, Madrid, Iberoamericana, 1998, p. 370-381.